كلمة الوزارة

من أجل مجتمع معرفة مُحَصَّن

محمد الأحمد
وزير الثقافة

السادةُ الوزراءُ

السادةُ السفراءُ وأعضاءَ السلكِ الديبلوماسيِّ

الضُّيوفُ الأعزَّاءُ

سَيِّداتي وسَادتي

أرحِّبُ بكم جميعاً باسم السيدِ المهندس عماد خميس رئيسِ مجلسِ الوزراءِ راعي المؤتمرِ الثقافيِّ السوريِّ، وباسمه أُحيي السادةَ الباحثينَ والمفكِّرينَ المشاركينَ في أعمالِ هذا المؤتمرِ، وأتمنّى لهم كلَّ النّجاحِ والتّوفيقِ.

أعزّائيَ الحضورَ

لقدْ خاضتْ بلدُنا حرباً شرسةً فُرضتْ علينا مِنْ أعداء الخارجِ بالتعاونِ معَ أعداءِ الداخلِ، وها هي السّنةُ الثامنةُ مِنْ هذه الحرب تُشْرِفُ على نهايتِها متوّجةً

❀ كلمة السيد وزير الثقافة في المؤتمر الثقافي السوري، ألقاها في مكتبة الأسد الوطنية في دمشق بتاريخ ١٧/١٢/٢٠١٨م.

بانتصارِ جيشِنا وشعبِنا ودولتِنا على كلِّ مَنْ خَطَّطَ وما خُطِّطَ لضربِ استقلالِنا ووحدةِ أرضِنا وإرثِنا الحضاريِّ الموغلِ في التاريخِ.

ونحنُ إذ ننحني إجلالاً وإكباراً لتضحياتِ شعبِنا الأبيِّ، وبطولاتِ جيشِنا الباسلِ، ودماءِ شهدائِنا، نَرَى لزاماً علينا كأدباءَ وفنّانينَ وباحثينَ ومهتمينَ بالشأنِ الثقافيِّ أَنْ نمعنَ النظرَ في مجملِ الظروفِ والأحوالِ الاجتماعيةِ والفكريةِ والسياسيةِ التي ساعدتْ على اندلاعِ هذه الحربِ أَوْ رافقتْها أو انبثقتْ عنها.

نعمْ أيُّها الأصدقاءُ الأعزّاءُ، ثمّةَ دروسٌ كثيرةٌ ينبغي لنا استيعابُها والتّأمُّلُ فيها، واستخلاصُ النتائجِ التي تساعدُنا في تحصينِ أنفسِنا ثقافياً ومعرفياً في مواجهةِ أيّةِ أخطارٍ أخرى قد تواجهُنا.

لقد تعرّضْنا لأضرارٍ كبيرةٍ وخسائرَ جسيمةٍ في الشجرِ والحجرِ والبشرِ. وإذا كانَ منَ الممكنِ إعادةُ أعمارِ ما تخرّبَ وتهدّمَ منْ أبنيةٍ وممتلكاتٍ ضمنَ فترةٍ قصيرةٍ نسبياً، فإنَّ إعادةَ إعمارِ ما تَخرّبَ وتَهدّمَ في النفوسِ والأرواحِ يحتاجُ إلى زَمَنٍ أطولَ بكثيرٍ. زمنٍ لا يُقاسُ بالسنواتِ والعقودِ فحسبُ، وإنّما يقاسُ أيضاً بالجهودِ الّتي سنبذلُها منْ أجلِ تحقيقِ هذه الغايةِ. ونحنُ نزعمُ أنَّ مؤتمرنا هو جزءٌ منْ هذه الجهودِ، نتمنّى أنْ يَكْبُرَ ويتطوّرَ في السنواتِ اللاحقةِ، وأنْ يُؤْتِيَ النتائجَ التي يقامُ منْ أجْلِها.

إذنْ هذا المؤتمرُ هو مجردُ خطوةٍ أولى، وأنا واثقٌ منْ أنَّ جهودَكم المشكورةَ ستحوّلُ هذه الخطوةَ الأولى إلى طريقٍ واسعٍ ممتدٍّ باتجاه الهدفِ الأعْلَى: إقامةُ مجتمعِ المعرفةِ المحصّنِ ضدَّ الأفكارِ المتطرفةِ الغَيبيةِ، حيثُ يسودُ العلمُ والعقلانيةُ وأفكارُ التنويرِ.

مرةً أخرى أتمنّى لكم التوفيقَ في أعمالِ مؤتمرِكم، راجياً أن تثمرَ هذه الأعمالُ عن نتائجَ ملموسةٍ، وأنا واثقٌ أنّها ستُثمرُ.

وفي الختام أتوجهُ بالشكرِ للسيد رئيسِ مجلسِ الوزراءِ المهندس عماد خميس على رعايتِه الكريمة لمؤتمرنا هذا، ولكلِّ الأنشطة الثقافية التي نقومُ بها، والشُّكْرُ كلُّ الشكرِ، مِنْ قبلُ ومِنْ بعدُ، لرئيسنا المفدّى وصانعِ نَصْرِنا وحَامي عزّتنا سيادة الرّئيسِ بشار الأسد على اهتمامه الشخصيِّ اليوميِّ والدؤوبِ الكبيرِ بكلِّ ما يمسُّ حياتَنا الفكريةَ والفنيةَ وعملَنا الثقافيَّ. شكراً لكم سيّدي الرئيسَ، فرعايتُكم الباسقةُ تُظللُ كلَّ الفنّانينَ والأدباءِ والمفكرينَ السوريينَ.

أتمنّى لكم أَوْقاتاً طيبةً.

كلمة العدد

الرواية والسرد

ناظم مهنا
رئيس التحرير

«المسرودات في العالم لا تُعَدُّ ولا تُحصى»
رولان بارت

لماذا السّرد والرواية؟ وما الحد الفاصل بين الرواية والسرد؟

يقول رهط من المفكرين المعاصرين: «إن السرد شامل، يشمل كل مناحي الحياة؛ الفلسفة سرد، والتاريخ والأدب، والحياة الفردية والجمعية». وفي رأي رولان بارت، المسرود حاضر في الأسطورة، وفي الخرافة، وفي الحكاية الرمزية، وفي القصة القصيرة، والملحمة والرواية، والمسرحية، والمأساة، والدراما، والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة، والزجاج المرسوم، والسينما، والترويحات الهزلية، والحوادث والمحادثة، وكذلك فإن المسرود موجود بكل أشكاله وفي جميع الأزمنة والأماكن والمجتمعات؛ بل إنَّ المسرود بدأ مع فجر البشرية، ولا يوجد، ولم يوجد في أي مكان من العالم شعب بلا مسرود، والطبقات كلها والمجموعات البشرية كلها لها مسرودات. والمسرود، في رأي بارت، يسخر من

الأدب الجيد والأدب السيئ، فهو عالمي وعابر للتاريخ والثقافات، إن وجوده كوجود الحياة.

نقطع هذا الاستطراد الطويل عن السرد، ونتوقف عند الجملتين الأخيرتين في السطرين الأخيرين: «لا يوجد شعب بلا مسرود» و«المسرود عالمي وعابر للتاريخ، ووجوده كوجود الحياة».

-٢-

بناء على ما تقدم، وبما أننا في حضور الأدب، وفي محور مخصَّص للرواية العربية، نحن شعب لنا إرث سردي عريق ومنجز تراكمي، كمي ونوعي، في المسرود، ربما يشكل أو نطمح أن يشكل رافداً مهماً أو مكوناً أساسياً في عمارة السرد الكونية، كيف لا؟ ونحن شعب الحكايات والمرويات القديمة من ملحمة جلجامش، إلى كرونثيوس السردي إلى أبوليوس وهزليات لوقيانوس الفلسفية، مروراً بألف ليلة وليلة ونثريات المعري، إلى الرواية العربية الحديثة والمعاصرة. وإذا أردنا أن نذهب بعيداً في القدم فنحن ننتمي، باعتزاز، إلى منطقة ينابيع سردية متفجرة ومخزونة، تحتاج إلى حفريات معرفية تليق بها.

وإذا سلمنا بمقولة ميلان كونديرا، أن الرواية «إنجاز تاريخي من إنجازات أوروبا» لكن، وكما يبدو لنا أن ثمة اتفاق على أن الرواية ليست السرد نفسه أو كله، بل الرواية بنية أساسية في برج السرد العملاق. فنحن نتحرك اليوم في فضاء السرد وفي متاهاته أيضاً، قُرَّاءَ سردٍ، ومنتجين، ومستهلكين.

وبناء على هذا الإرث المتوارث والمتصل، نطالب بحق الشراكة. ومن هذا المنطلق، كان هذا المحور حول الرواية والسرد، الذي سأتحدث عنه في الفقرة الأخيرة من هذه الافتتاحية.

-٣-

بالعودة إلى السرد، ماذا يعني السرد؟ ولماذا يطلق المفكرون الجدد مصطلح (السرد) على مجالات متنوعة من مجالات الحكايات بما فيها الحكايات والروايات؟ وما الزمن السردي الذي يكثر التحدث عنه فلسفياً في زمننا هذا؟

عند بول ريكور ــ وهو أحد فلاسفة السرد والتأويل ــ للزمن السردي معنيان، الأول: زمن التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثاني: زمن جمهور القصة ومستمعيها. أو بعبارة أوضح؛ الزمن السردي يكون في النص وخارج النص، هو زمن الوجود. وعند ريكور، أيضاً، السرد مصدر للمعرفة بالذات وبالموضوع، بالوجود الفردي والوجود في العالم.

نستنتج من قراءة ريكور وغيره من منظّري السرد، أن السرد ليس مرآةً للواقع فحسب، بل أكثر واقعية من الأشياء التي تمثل الواقعية، السرد تكثيف للواقع: «إذ يتضمن العمل الخيالي عالماً كاملاً معروضاً أمامنا، يكثف الواقع ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركّزة أو هو عمل تقوم الأخيلة والواقع الإنساني باشتراعها عالماً ممكناً يستطيع أن يتقاطع مع عالم القارئ ويحوله».

وفي موضع آخر في كتاب «الوجود والزمان والسرد» يقول: «تكمن أطروحتي هنا في أن عملية التأليف أو الصياغة لاتكتمل في النص وحده، بل لدى القارئ، وبهذا الشرط، إن إعادة صياغة الحياة في السرد أمرٌ ممكنٌ. ولي أن أقول ــ بعبارة أدق ــ إن معنى السرد أو دلالته تنبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ، وهكذا يصير فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله، فعليها ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ».

وعند ريكور ليس النص بالشيء المغلق على نفسه، بل هو «مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه». لكن ما المشترك بين القارئ والنص؟ إنه بناء

الحبكة، وفعل القراءة هو الذي يكمل العمل الأدبي ويحوله إلى دليل للقراءة وإلى ثروة تأويلية، والقراءة هي طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا المعنى الذي يجري فيه التصالح بين السرد والحياة، نخلص مع هؤلاء المفكرين ومع ريكور إلى القول: «إن القصص تُروى، ولكنها أيضاً تُعاش على نحو متخيل».

وحول مفهوم الزمن في السرد، لعل من المفيد أن نذكر ما يقتبسه ريكور عن القديس أوغسطين في كتابه «الاعترافات» حول الزمن، على أن الزمن عند القديس أوغسطين وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر، هي: التوقع الذي يسميه: «حاضر المستقبل» والتذكر، الذي يسميه: «حاضر الماضي» والانتباه الذي هو: «حاضر الحاضر».

في مقدمة كتاب الوجود والزمن والسرد كتب المترجم العراقي القدير سعيد الغانمي مقدمة المترجم، جاء فيها: «الفلسفة الأوروبية الأمريكية المعاصرة، قد غمرت نفسها في ظاهرة النص، وكأن كليّة الأشياء الواقعية قد حذفت نفسها ووضعتها تحت استعارة نموذج «المكتوب» الذي يرتبط بدوره بفاعلية محددة هي «القراءة».

-٤-

يُصرُّ بعض المتشائمين من العرب، فيما يخص السرد، على أن ثمة انقطاعاً عندنا بين الأمسِ واليوم عن خط السرد العام الذي اختطه الأسلاف الحضاريون المتعاقبون، كأن نهر السرد قد فقد مجراه في رمال ومنعرجات التاريخ، والأحداث الجسام التي أصابت العرب، وهذه بحدِّ ذاتها سردية! واليوم هل يستطيع السرديون العرب المعاصرون أن يستعيدوا هويتهم السردية؟ وهل تتشكل أو تشكلت هوية سردية عربية من خلال السرد الروائي؟

سنركز هنا على الرواية المعاصرة حصراً، والرواية «صورة ونموذج إنسان الأزمنة الحديثة»، وفاتنا أن نذكر أن مقومات السرد التي تحدث عنها ريكور تتركز في: «الخيال، الزمان، الإمكان».

الرواية في أحد تعريفاتها: «نثر سردي تخييلي ذو طول معين» وتوجد تعريفات أخرى، ما نريد أن نؤكده هنا أن نماذج السرد متنوعة للغاية، وقد أحصى الناقد البريطاني ديفيد لودج في كتابه «الفن الروائي» بترجمة ماهر البطوطي، الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة في مصر، أحصى ما يقارب ستةً وأربعين نمطاً سردياً مع أمثلة على كتابة كل نمط والروايات التي تمثله، منها: رواية البداية، رواية التطفل، رواية التشويق، السرد الشفاهي، رواية الرسائل، وجهة النظر، اللغز، الأسماء، تيار الوعي، المونولوج الداخلي، الإحساس بالمكان، النثر المنمق، التناص، الرواية الكوميدية، الواقعية السحرية، التصوير والتقرير، الإخبار بأصوات مختلفة، الرمزية، القصة المجازية، تخيل المستقبل، التجلي، المصادفة، الراوي غير الموثوق به، القصة داخل القصة...إلخ.

وليست هذه الأنماط من نماذج الرواية الأوروبية والأمريكية، إلا أن قسماً من الأنماط التي اعتمدها الروائيون العرب وتجاوبوا معها.

عندنا نحن العرب يمكن أن نجمل الرواية العربية بثلاثة أنماط كبرى مرتبطة بمراحل تاريخ الرواية العربية:

مرحلة الرواية التقليدية، مرحلة الرواية الحديثة، مرحلة الرواية المعاصرة أو مابعد الحداثة.

وكل نمط من هذه الأنماط له سمات تميزه، ويتفرع عنه أنواع وأنماط أخرى.

الرهان اليوم على الرواية الجديدة، التي تتميز وتتفارق عن الرواية الحديثة، فهي، بأنواعها المتعددة والمتشظية، أكثر حركية، ومواراً وتعبيراً مشحوناً عن الراهن وتناقضاته وفوضاه، وأكثر تفاعلاً مع المستجدات المتسارعة.

-٥-

وفيما يخص المحور الذي أعلنا عنه على غلاف مجلة المعرفة منذ بداية العام الماضي تقريباً، بعنوان: السرد الروائي العربي في القرن الواحد والعشرين: الواقع والآفاق والمقترحات. نشكر الكتّاب الذين تجاوبوا معنا ونثمّن عالياً إسهاماتهم، مع رغبة كنا نرجو أن تتحقق، وهي التطابق قدر الإمكان مع شكل ومحتوى المحور، ونأسف إن لم يتحقق ذلك. لكن، يمكن أن تنتظم كل هذه الموضوعات في الإطار العام لعنوان المحور. نأمل، دائماً الفائدة والمتعة المعرفية، للقراء وللمعنيّين بالرواية والسرد.

❀ ❀ ❀

سرد الهذيان العربي

د. صلاح صالح

ينتمي (سرد الهذيان) روائياً إلى تدوين (تيار الوعي) أو (التداعي الحر) الذي ترافق ظهوره بظهور جملة من الأشكال الروائية المختلفة عما كان سائداً عبر النسق، أي الأشكال المنضوية تحت تسمية شاملة هي (الرواية الجديدة) التي أُشبعت تنظيراً بحسب زعمي. وفي سياق التصادي الموضوعي القائم بين الحركة الروائية العربية، وموازياتها الأوروبية شهدت المدوّنة الروائية العربية عدداً من التجارب التي أطلق فيها مؤلّفوها مفهوم الحرية إلى أقصى حدود الإطلاق، عبر إنتاج نصوص متحرّرة (أو متحلّلة) من مختلف القيود الشكلانية التي يقتضيها عموماً مبدأ التجنيس الثقافي. وقد ضمن هذا التحرر (أو التحلل) بعض المزايا الجمالية، وخلّف أيضاً عدداً من التصدعات البنائية، والتعثّرات التي تمثّل معظمها في العجز عن اجتراح تقنيات، وأشكال روائية، ينتظمها افتقارها إلى ما يشبه المعيار المعتمد في سياق التجنيس الثقافي، وأسس التصنيف. وقد دلف مؤلفو هذه النصوص إلى عوالمهم المدوّنة عبر مدخل وحيد، أو شبه وحيد، هو (الهذيان) بإطلاق دلالة الهذيان، الهذيان الناشئ عن الجنون الناشئ بدوره عن خلل ينتاب عصبونات الدماغ، وبقية الجملة العصبية. والهذيان الناشئ عن المرض الذي يؤدي إلى ارتفاعات حادة في درجة حرارة البدن، والهذيان الناشئ عن انفجار المكبوت، بشقّيه الجنسي والسياسي في شتى الاتجاهات على طريقة التشظّي التي يحدثها انفجار اللغم. وهلم جرّاً... وهذا الهذيان هو المستهدف بالبحث عبر عدد من الخطوات:

١- الهذيان والخواطر، والرواية:

الشائع في تدوين الخواطر والمشاعر الحرة الفيّاضة بشكلها التلقائي المتدفّق وضعُ ذلك التدوين تحت نوع القصة القصيرة بوصفها تغطية مشروعة شكلياً لمثل هذا التدوين المتفلّت من أيِّ ضوابط تفرضها طبيعة الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر، والنصوص المعدة للتمثيل المسرحي. وبعض الدوافع المعتمدة في هذا الشأن استسهال الكتابة النثرية عموماً، والنظرة إلى العالم الواقعي نظرة استحواذية إلى حدود الاستباحة المفرطة، إذ يمتلك أي شيء قابلية التحول إلى أي شيء بأقلام المدونين الذين ينتمي معظمهم إلى الشريحة العمرية المبكرة التي لا تتيح لحديثي السن (المفتقرين إلى الموهبة غالباً) مجالاً كافياً للتخويض العميق في تجارب الحياة، ومغامراتها المختلفة، على المستويين الواقعي المعيش والثقافي. فالتجربة الثقافية بإطلاق الدلالة هي مغامرة بطريقة ما، على أساس جعل الانخراط في معمعان التحصيل الثقافي، ومغامرات الإبداع انخراطاً ذا مستوى عال في مغامرة الحياة.

وتتساوق هذه النظرة الاستحواذية المجدولة بسذاجتها الخاصة مع تنثير العالم (أي تدوينه نثريّاً) لا مع شَعّرَنته، لأن الشعرنة تقتضي إخضاع أنساق التدوين لجملة من النواظم التي يفتقر إليها التدوين النثري الذي تبلغ به حدوده المتطرفة، في أمثلة نصية عيانية كثيرة، حدَّ تفتيت العبارة، وتفتيت الجملة بمفهومها النحوي، وبعثرتها كيفما اتّفق. ويعني هذا التعاطي الاستحواذي الاستباحي مع العبارة ترجمة مباشرة (أو انعكاساً) للتعاطي مع العالم الواقعي، على المستويين المفهومي النظري، والتعامل المادي.

فعلى المستوى المفهومي، يؤدّي العجز عن استيعاب العالم بوصفه كلاً عصيّاً على الاكتناه، وعصياً على الإحاطة الشاملة، إلى شيء من الحتّ والنبش في كتلة العالم، إذ تتأتى لمن يواجه العالم (بوصفه كتلة) كميةٌ متاحة من المواد المحتوتة المنبوشة التي تتخذ شكلاً مسحوقاً، له قوام الفتات غير المتجانس. وتُعامل هذه الكمية التي يتفاوت حجمها، وتختلف طبيعة مكوناتها، بحسب الطاقة المتأتّية لكل شخص على ممارسة عملية التجميع بوساطة الحتّ، والنبش، ليجري بعدئذ جعلُ الحصيلة المنبوشة المحتوتة كليةَ العالم مرموزاً إليه بالكتلة النصية. ولا منجى في هذا السياق من ابتلاء هذا التعامل بآفتي القصور، والركاكة، على حد سواء. قصور الفهم، وقصور النظر، وقصور العمل، وقصور الإدراك... إلخ. ونجد الركاكة قائمة في العشوائية التي تتجمع بموجبها موادّ تتكوّم، بفعل جهد ضئيل، بطريقة تتبادل فيها المكوّنات حَجْباً متبادلاً، وتغطيات متفاوتة السماكة، من غير أن تُحدث كشوفاً متبادلة،

أو إتاحات متبادلة، يمكن أن تفرضها آليات التجميع العشوائية في أيٍّ حادثة فيزيائية، لا تنتج تفاعلاً بالمعنى الكيميائي.

إن أيَّ عبــارة مفتتة، أو متفتّتة، عن قصد، أو غير قصد، تعني كيفية متفتتة في التعاطي مــع العالم الموضوعي، لتصير العبارة في هذا الصدد مرآة مزدوجة، نرى فيها ما كان قائماً فــي الخلفية المفهومية لمنتج العبارة. ونرى فيها (كفاءة النثر) في التعاطي الفني مع نثريات العالم الواقعي. النظرة النثرية (المفتتة أو التنثيرية) إلى الذات والعالم تبيح لمرسل النظرة أن يتفلّت من إيلاء الأهمية المناسبة لمبدأ التنظيم الذي يجري بموجبه إنتاج النص الأدبي.

وبعضــ ما يعزّز هذا التفلّت وجود أنــواع أدبية تبيح لتدوين نثريات الوجود، بما في ذلك مشاعر المدونين، مزيداً من التفلّــت والحرية، واعتماد التلقائية في صياغة الوجود صياغة نصّية، تبدو (أول وهلة) مكافئة للعالم الذي تحيل عليه في سياق آلية الإحالة اللغوية القائمة فــي أي نسق لغوي قابل للقراءة. والنوعان الأدبيان اللذان يبدوان مناسبين لتغطيةٍ (مشروعة فنياً، أو غير مشروعة) هما القصة القصيرة والرواية اللتان تبدوان أكثر إغواء لتدوين مختلف النصوص الهاربة من النظام والانضباط النصي متضمّناً تهربات شتى من الانضباط النحوي، وسلامــة اللغة، وسلامة بناء العبارة، تحت غطاء وضــع المرويات، ومنطوق الشخصيات في خانــة ما يُحاط بالتقويس، إعراباً عن خروجه عن سياق الــكلام، وسياق الإعراب الصحيح، على حد سواء.

إن كفاءة النثر عموماً، بما في ذلك النثر الفني، في الإحالة على نثريات العالم، أو العالم منثــوراً، يمنح الرواية كفــاءة مضاعفة في هذه المواجهة التي تحــدث نصّياً على صفحات الرواية، تأسيساً على مرونتها المضاعفة أيضاً: مرونة النظام الفني الساري في مختلف ثنايا النص، ومرونة الحجم المترواح بين عدد قليل من الصفحات، وعدد كبير يجاوز رقم الألف، ومرونة الاتّكاء على الأنواع الأدبية الأخرى، والنهل من الأجناس الثقافية الأخرى أيضاً.

ولكن، مقابل هذه الكفاءة المضاعفــة للرواية، ومقابل المرونة المضاعفة نجد استباحة مضاعفة للوجود متمثّلاً باللغة التي تكافئه، وتحيل عليه، ونجد تحللاً مضاعفاً أيضاً.

وعلــى ذلك، ظهــرت نصوص روائية عربية شتــى، في بلدان شتى، أبــاح فيها الروائيون لأنفســهم حرية قصوى فــي تدوين جميع ما يخطر في البال، مــن خواطر، وقراءات خاصة للتاريخ، والواقع، وإبداء آراء منسوبة إلى شخصيات العمل في السياسة واللاهوت، وكل شيء،

بالمعنى الدقيق للعبارة، وكان الشكل الهذياني - إذا صحت العبارة - هو الشكل الأنسب لاستيعاب هذه التفاصيل المتناثرة، التي تتراكم وتتراكم مشكّلة نصّاً طويلاً قابلاً للانضواء في خانة الفن الروائي.

الفرق بين الكاتب وسواه يعني أن الكاتب يمارس فعل الكتابة بشكل متواتر، من غير أن تعني الكتابة إنتاجَ أفكار مقصورة على من يمارس الكتابة، ولا يعني ذلك أنّ الكتابة أمر ميسور لكل من يمسك قلماً ويسفح منه كلاماً مدوناً على الورق. ومعروف أن جزءاً عظيماً مما يعانيه الكُتَّاب يمثل في وجود مسافة موضوعية -كبيرة أحياناً- بين الأفكار التي تدور في أذهانهم، وبين ما يكتبونه. إنّ كتَّاباً روائيين كثيرين يعمدون إلى التسجيل الفوري لما يخطر في أذهانهم بخصوص أي شيء، وبخصوص كل شيء، ليتراكم لديهم بعد تواتر الكتابة كمية مناسبة من تلك الخواطر التي يفتقر معظمها إلى التجانس، والانضواء تحت نوع أدبي محدد، فيجري حشر المفتقر إلى التجانس في خانة الرواية المكتوبة تحت ضغط حالات خاصة من حالات الهذيان المشار إليها آنفاً. وما لا تستقيم نسبته إلى مقولة الكاتب، أو مقولة الرواية، يجري تحميله على ألسنة الشخصيات، الهاذية، أو التي تمارس وجودها بدلالة الهذيان. والهذيان في (لسان العرب) هو الكلام غير المعقول مثل كلام المريض أو المجنون، وهو غير (الهذر) الذي يقارب الهذيان من ناحية الدلالة على الكلام الذي يختلط فيه الغث بالسمين، بوصف الهذر كلاماً (لا يُعبأ به) وبوصفه (الكلام الكثير الرديء) ولكي ينجو الكاتب من المساءلة بشأن ما أورده من خواطر كسولة، ولكي ينجو من تبعات معاودة الصياغة التي يرى في معاودتها (أحياناً) نوعاً من الاعتداء والافتراء على طزاجة اللحظة، يبقيها على فطرتها التي التقطتها لحظة التدوين، ويجري ذلك جميعه تحت تأثير مناخ شامل من الهذيان.

٢- الهذيان شكل متطور، أم مظهر عجز؟

أذهب إلى أنّ التمرّد الذي استحدثه التشكيليون الأوروبيون (الفرنسيون، والألمان) ضد القواعد الكلاسيكية الصارمة (الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة) في بناء اللوحة، وترتيب عناصر التشكيل داخل الفراغ، كان له أثره الحاسم في صنع تمرّدات موازية ضد الشكل الروائي الذي كان قد اكتسب ما يشبه القواعد المعمول بها في الفنون الموازية كالمسرح والتشكيل والموسيقا، كالتزام الوحدات الثلاث (الزمان، والمكان، والموضوع) إضافة إلى

التـــزام شـــيء من الصرامة في تزمّن الأحـــداث، بمعنى تشبّعها بالمـــادة الزمنية التي تُعتمد أساســـاً لتحديد مسار السيـــرورة العامة للرواية، وهـي سيرورة زمنيـــة، قبل بقية الفرضيات، لتنحو الرواية في هذا السياق منحى الفنون الزمانية، كالموسيقا، والشعر، متنائية عن الفنون المكانية الموازية كالتشكيل، والعمارة، والنحت.

وعطفاً على التمرّد الذي آتى ثماراً يانعة، وإنجازات رائدة ثرّة في إطار التشكيل، استحدث الأدبـــاء عموماً (مسرحيين، وشعراء، وروائيين) تمرّدات مماثلة ضد صرامة الأشكال السالفة التـــي كانت بصدد إقرار ما يمكـــن تسميته بالأنموذج الأمثل، أو الأعلى. أي (الرواية المثلى) التـــي يصـــح اعتمادها أساساً لمعايرة الجـــودة. ولا يغيب عن الذهـــن أن النوع الروائي ظلّ انخراطـــه ضمن السلسلة الأدبية انخراطـــاً قلقاً ردحاً مديداً من الزمن. وما إن بدا أنه ينعم بمكانتـــه المنشودة حتى عصفت به رياح التجـــاوزات المستحدثة في شتى المناحي، وصولاً إلى تحطيم الأنموذج الذي نعم بمقدار مناسب من الرسوخ في القرن التاسع عشر، والنصف الأول مـــن القرن العشرين، كما في الرواية الاجتماعية الروسية، والرواية الإنكليزية (تمثيلاً لا حصـــراً). ولـــم يقتصر أمر التحطيم على العبث بالترتيـــب المتسلسل للأحداث، الترتيب الذي يقيم التسلسل على مبدأ السببية، والعلية، ومبدأ التنمية الزمنية، بل تعدّاه في الأشكال الروائيـــة الجديدة إلى تخليصـــ الفن الروائي من ماهيته الزمنية، علـــى مستويي السيرورة والمنحى، ودفعه باتجاه الماهية المكانية، كما في رواية (غيرة) لآلان روب- غربييه، و(فساد الأمكنة) لصبري موسى على سبيل المثال. مع الإشارة إلى استحالة تجريد النوع الروائي من الصفـــة الزمنية، في النماذج الروائية التي تسعـــى إلى تحطيم التسلسل المنطقي، وإخضاع التنميـــة الزمنية لمبدأ العشوائية، أو دفـــن الصفة الزمنية في مطاوي المكان. ولي أن أزعم أنّ الروايـــات التي ســـردت هذياناتها الخاصة نجحت في أن تتملّص من الإغراق في التزمّن إلى حد كبير.

ولمواصلة البحث في منحى التحطيم نعثر على غير سبيل للمعايرة والتوجه والاهتداء:

٢/أ: ينتســـب السبيـــل الأول إلى ما يبدو بدهيـــاً في إطار التعامل مـــع القوالب القديمة الراسخة، حين يقتضي مبدأ الإبداع كسر الأنموذج الأمثل، على أساس أن الاقتداء (والاقتداء معبّـــأ بالتقليد) بأنموذج ما، يعني أن المقتدي يظلّ دون المقتدى به، مهما بلغ عمل المقتدي مـــن إتقان. ولذلك على المبدع أن يكسر الأنمـــوذج السابق، أو يخرق سقفه في الحد الأدنى،

لكــي يتمتــع عمله بالفرادة. والأساس المعمول به في الإبــداع الفني أنّ على العمل الفنّي ألا يشبه شيئاً سوى نفسه.

٢/ب: ذكــر الشكلانيــون الروس أن القوالــب الأدبية القديمة لا تتحطــم بفعل ضرورات التطــور، والتغيير الجذري في شتى مناحي الحياة فحســب، بل يجري تحطيم القوالب لأنها باتت قوالب مستهلكة.

٢/ج: مــن الأفكار المتداولة في مسائل الأشــكال الفنية الحديثة المتفلّتة من القواعد أن كثرة القواعد الصارمة، وثبات المقاييس، وتحديدها، أمران يجعلان بناء العمل وفق القواعد عملاً يسيراً، مقابل صعوبة البناء في معزل عن وجوب الخضوع للقواعد، بل يصل الأمر حدّ جعــل التناسب بين صعوبة البناء، ومساحة الحرية المتاحة للتملص من حكم القواعد تناسباً طرديّــاً، أي كلما اتّسعت مساحة الحريــة، ازدادت صعوبة البناء، وكلما نأى المبدع بعمله عن الاهتداء بالمقاييس القارة، صعب عليه بناء ما يبتغي بناءه.

٢/د: وإذا خصصنا ما سبق عرضه آنفاً بفن الرواية، نصطدم بمعضلتين:

تتمثــل الأولى في أن الرواية بوصفها فناً مستحدثــاً - وربما طارئاً - لم تستطع، بسبب حداثتها، أن تبني لنفسها قواعد راسخة، وأن تلتزم قوالب معروفة، متواضعاً عليها، على غرار المعمول به في الشعر والمسرح، والتشكيل، والموسيقا.

وتتمثــل الثانية في أن التهــرّب من التزام القواعد الصارمة لا ينحو دائماً باتجاه الحرّية، ومضاعفــة الصعوبات التي تنشأ لدى منتج العمل في غياب القواعد والضوابط والمقاييس. وكثيراً ما يحدث أن يكون التهرّب المشار إليه دليلَ ضعف، وعجز، لا دليل شجاعة وإقدام على اقتحام الصعاب، واجتراح مأثرة إنتاج الجديد. وهذا ما نلمسه بصورة متواترة في مجال الفن التشكيلــي لدى كثير من الرسامين المبتدئين الذين يفتقرون إلى الحدود الدنيا من الخبرات التقنيــة، والإلمام بمبــادئ المنظور، والتصوير، والتشريح، ولا يمنعهــم الافتقار المشار إليه مــن التبجّح بأن ما يفرشونه من لطخ لونية، وارتكابــات جمالية هو فنّ حديث (تجريدي، أو سريالي، أو تعبيري) بحسب المسميات الشائعة التي تطفر على ألسنتهم.

وفيمــا يتعلق بالرواية، لا يمكن تنحية الافتقار إلى الخبرة التقنية الخاصّة بالأدب، وفنون السرد، عن جعله سبباً جوهرياً يقف وراء إنتاج كثير من النصوص الغثّة التي تنسب إلى نفسها اجتراح مآثر الحداثة، وتحطيم النص، وتحطيم الوحدات الثلاث، وما إلى ذلك.

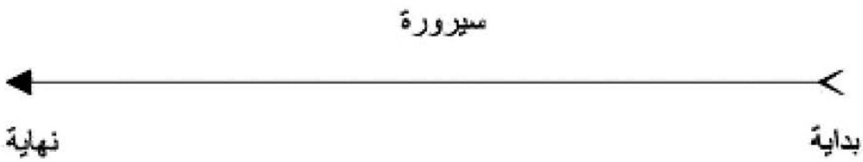
٣- التنمية الزمنية معياراً:

تتجسّـــد الماهية الزمنية للرواية في إنشائها داخل مســـرب زمني، أو حيّز أنبوبي مختلق ضمـــن المجرى الكبير الذي يتدفّق فيه الزمـــن، بمستوياته قاطبة (الزمن الفيزيائي، والزمن المرتهـــن بالحدث، والزمن النفسي، وزمـــن القراءة..إلخ) وسوى ذلك من مستويات متراكبة، ومتوازيـــة في مجمل المسائل الزمنية المشتَغَل عليها في النص الروائي، والمبثوثة في ثناياه علـــى حد سواء. ومـــن البدهيات في نظرية الرواية، وفي نظرية الحياة برمّتها أيضاً، نفي أي حدوث خـــارج التأطير الزمني. فالأحداث تنمو، ولكن نموّها متأطـــر بالزمن، ومعاينة النموّ والتحـــوّل لا يمكن إنجازها، ولا يمكن إنجاز كشـــف مفرداتها في معزل عن عيار الزمن. وما ينطبـــق على نموّ الأحداث ينطبق على نموّ الشخصيات، وحركتها، بالمقدار نفسه، والطريقة نفسها. والأساس في مختلف أشكال التنمية، والتحريك، حتى لو كان أساساً مغفلاً، أو مسكوتاً عنـــه، هـــو النموّ الزمني الذي يجري بالقـــوّة، جاعلاً جريانه الأبدي علّـــة، وأساساً لأي تغير متـــرواح بين أدنى الأجرام المتناهية في الصغر، داخل العالم الذرّي، والأجرام المتناهية في الكبر داخل الكون العظيم.

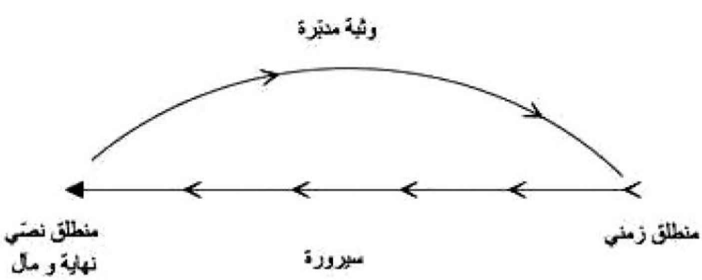
وبالعـــودة إلى الرواية التي تنقسم عموماً إلى بداية ووسط ونهاية، شأنها في ذلك شأن أيّ ظاهـــرةِ حدوث، وظهور الرواية هو حـــدث بطبيعة الحال، وقراءتها حدث، وما تتركه من آثار حدث، وهلمّ جرّاً. والتقسيم المشار إليه يجري بغض النظر عن المساواة الكمية بين الأجزاء الثلاثـــة. والمألوف أن يجري الانطلاق بالحدث- والروايـــة منتمية إلى صلب فكرة الحدوث – مـــن الحاضـــر الذي يصير ماضياً بسرعـــة مذهلة، إلى الحاضر التالـــي، وصولاً إلى المآل القائم في مستقبل منتظر. ويجري التعامل النصي مع المعيار الزمني على أساس جعل الزمن زمناً خطّياً، يندفع بكل جبروته إلى الأمام، والمزيد من الأمام. غير أن الكشوفات الرياضية/ الفيزيائيـــة الحديثة في علم الفلك، وتصـــور الكون بدءاً من النظرة إليه بوصفه سطحاً، على الطريقـــة الإقليدية التقليدية، ثم بوصفه كروياً، ثم بوصفـــه مجوّفاً، هذه الكشوفات أحدثت تغييـــرات مذهلة في مختلف أنماط العلوم، والفنون، ولاسيّما الفنون البصرية التي استثمرت هـــذه الكشوفـــات إلى أقصى حدود الاستثمار، وأدت، في جملة مـــا أدت إليه، إلى استحداث تعاملات مغايرة مع تصوراتنا حول الزمن، فعاد الحديث مجدداً إلى ما يُدعى بالزمن الدائري، والزمـــن المتحلزن، والمعاودات الدورية للزمن، وغير ذلك. وأعيد لدى الأوروبيين وضع كثير مـــن الإنجازات العظيمة التي أنجزتها الشعـــوب القديمة غير الأوروبية في العالم القديم في

مكانتها اللائقة، كالإنجازات البابلية، والأكادية، والهندية، والفرعونية، والإنجازات التي اطّلع عليهـا الأوروبيون في العالم الجديد كما في التصورات التـي استحدثتها حضارة المايا في أمريكا الوسطى بشأن الدوائر الزمنية المتوازية، والمتداخلة للزمن. فالمايا على سبيل المثال يصـورون الزمن عبر عدد من الدوائر المتداخلة والمتوازيـة التي يتضمّن بعضها بعضاً في بعض الحالات، كالسنة الدورية الكبرى المكونة من عشرين سنة فلكية، والسنة الفلكية عندهم تساوي (٣٦٥) يوماً، وتساوي السنة الدينية (٢٦٠) يوماً فحسب.

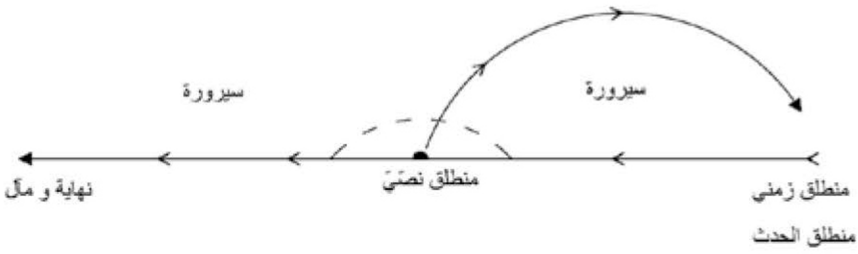
والمهم فـي السيرورة المعتمدة للتنمية الزمنية داخل الروايـة التقليدية، اعتمادُها زمناً خطّياً يمضي بالأحداث إلى الأمام، ويمكن تمثيله بسهم مستقيم له منطق ومآل:



والروايـات التي مارست بعضـ التجديد، غيرت موقع نقطة الانطـلاق النصي، فجعلت الزمـن دائريّـاً يبدأ من نقطة ما في الخاتمة، أو المآل، ثـم يُسترجع الحدث من بدايته عبّر وثبة استرجاعية مديدة، تعود إلى المنطلق، ثم تتابع السيرورة وصولاً إلى النقطة التي تزاوج بين المنطلق والمآل.

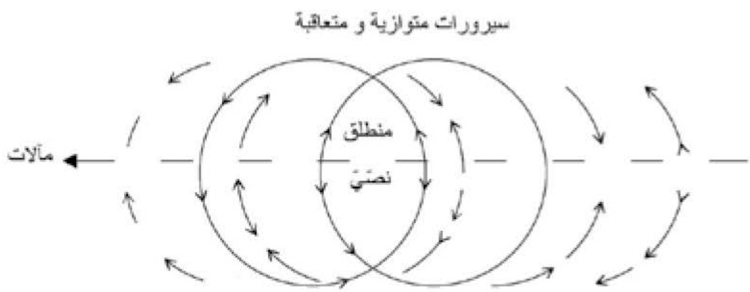


والرويات التي اعتمدت مساراً أكثر تعقيداً تعتمد منطلقاً نصّياً محدداً في نقطة (ما) تقع بين البداية والنهاية، ثم تعود إلى منطلق الحدث، وتتابعه عبر التسلسل الزمني مروراً بنقطة المنطلق النصي، أو قفزاً فوقها بوصفها نقطة متضمِّنَة في السياق، وصولاً إلى المآل.



مع الإشارة إلى إمكانية إزاحة نقطة المنطلق النصي باتجاه البداية، أو باتجاه النهاية، لكن هـــذه الإزاحة لا تُحدث فرقاً، أو تغييراً فـــي الآلية المعتمدة للتنمية الزمنية، وتنمية الحدث، على حد سواء.

والروايـــات التي اعتمدت عدداً من المســـارات المتساوقة المتوازية، أو المتداخلة هي الروايـــات الأكثر اقترابـــاً، أو بالحري: الأكثر انخراطاً فيما يسمـــى موجة الحداثة، أو موجة الرواية الجديدة، التي يمكن تمثيل سيرورتها بعدد من الدوائر والخطوط الدائرية والالتفافية التي يتداخل بعضها مع بعض.



مع الإشارة إلى أن التجربة النصّية المعروفة في التمثيل لمثل هذه السيرورات المتوازية، والمتداخلة، هي الرواية الأخيرة لجيمس جويس (يقظة فينيغانات) بحسب د. طه محمود طه إذ يمكن البدء بقراءة الرواية من أي صفحة، ويمكن مواصلة القراءة باتجاه الأمام أو الخلف، من غير إرباكات. والتجربة النصية العربية التي اعتمدت سيرورتين متوازيتين داخل الصفحة المطبوعة الواحدة، مع انتقالات شتى أماماً وخلفاً داخل المسارب الزمنية المتتابعة هي رواية

(حُبّى) لرجاء عالم، ورواية (رسمت خطاً في الرمال) لهاني الراهب، و(العصفورية) لغازي عبد الرحمن القصيبي. على سبيل المثال، لا الحصر.

أما ما دعوتُه برواية الهذيان العربي، فلي أن أزعم أن نصوصها الشائعة تفتقر إلى إمكانية تجسيد سيرورتها الزمنية، استيعاباً وتمثّلاً، وتمثيلاً هندسياً على حد سواء. لأن منطلقها النصي مجرّد عبارة، تسمى عبارة افتتاحية لمجرد وقوعها في مطلع النص، لا بوصفها تمارس دوراً بنائيّاً، أو تنمويّاً، في سيرورتي الزمن والحدث، وهي مكوّنة في الأمثلة الممتازة المتوافرة بين أيدينا عبر عدة أنماط، أستطيع توزيعها على الشكل الآتي:

٣/١- نمط التنضيد الذي يعتمد الكاتب فيه وضع العبارات متراصفة متجاورة فيما بينها من غير إجراء عمليات تفاعلية، واستحداث علاقات سببية بين العبارة والعبارة، أو بين النسق والنسق.

٣/٢- سيرورة انفجارية على طريقة القنبلة، محدثةً مسارات حدثية، ونصية، في شتى الاتجاهات، أو على طريقة تشظي قطرة الحبر التي تُلقى على مساحة ملساء، فتتشظّى بطريقة عشوائية مكوّنة عدداً من النقاط المحيطية التي تتفاوت مساحاتها، وكثافاتها بين نقطة وأخرى. لكنها تظل محتفظة بالمكان البؤري في نقطة التشظّي الذي يظل أساساً ومنطلقاً نصياً يجري الانطلاق منه والعودة إليه باستمرار. في حين نجد في طريقة القنبلة أن المسارات تتخذ شكلاً منتظماً، أو قريباً من الانتظام الذي يحدثه الإشعاع.

٣/٣- أما الشكل الأكثر تواتراً فهو الشكل الشجري المقتبس، عبر غير طريقة، عن طريقة بناء (ألف ليلة وليلة) والمقصود بذلك البدء من مركز تشعب الفروع الكبرى للشجرة، ومتابعة الفرع إلى غصونه، وغصيناته القصية، ثم يعاود المتابع النزول إلى مركز تشعب الفروع (قفل الشجرة) ثم يعاود الصعود إلى الغصون، مع إمكانية القفز من غصن إلى غصن (على طريقة القردة) من غير الرجوع إلى مركز التفرّع بالضرورة، وهكذا دواليك. ولا أدلّ على سلطان ألف ليلة على هذا النمط البنائي للسيرورة النصية من تواتر ذكر رموز ألف ليلة وليلة في عدد من النصوص المكتوبة تحت تأثير الهذيان، كعملي هاني الراهب، (ألف ليلة وليلتان) و(رسمت خطاً في الرمال) ورواية أحمد يوسف داوود (فردوس الجنون).

٤- بين تحطيم بنية التسلسل المنطقي للحدث، وتحطيم الجاذبية السردية:

تستند الجاذبية السردية أساساً إلى عنصر التشويق القائم في إثارة المتلقي، وتحريض فضوله، وتحفيزه على بلوغ أفق الانتظار (أفق التوقّع) حتى لو أتى المنتَظَر في رواية التشويق

مخالفاً للمنتَظِر في أفق التوقع. ويحدث في تحطيم بنية التسلسل المنطقي للحدث المتسق مع التسلسل الزمني أن يضيع المتلقي ويتشتت، وتتأذى عناصر التشويق التي تدفعه إلى متابعة القراءة، ومتابعتها بشغف في معظم الأمثلة التي تعتمد التشويق النصي أساساً لإنتاج الجاذبية. ولدى الرواية الجديدة التي تحطّم خط التسلسل المنطقي، وتعبث به، أو تنفيه نحو العشوائية حججٌ تبدو رصينة عندما تزعم أنها تسعى إلى توريط المتلقّي، وإشراكه في عملية إنتاج المعنى، عبر تنثير المعنى في شتى مناحي التشظّي، بحيث يجري إجبار المتلقّي على أن يشارك المؤلف في البحث عن المعنى، واستجلائه وإنتاجه من ظلال السطور، وظلمات العبارات المستغلقة، وما إلى ذلك.

ولكن يجري أيضاً في أمثلة نصية هذيانية كثيرة أن ينصرف القارئ عن متابعة القراءة بمجرّد استغلاق سبل الفهم السلس، واكتشاف نفسه ضائعاً في متاهة النص، مصنِّفاً ما لديه في خانة النصوص غير القابلة للقراءة، وما أكثر النصوص غير القابلة للقراءة في ركام إنتاجنا النصي المعاصر. وعلى ذلك نجد في طليعة ما تعانية الرواية الهذيانية المتشتتة نشوء معضلة إنتاج الجاذبية السردية المتأسسة على عناصر أخرى قائمة خارج عناصر التشويق. وهذه العناصر المزعومة هي التي نسعى إلى تعيينها في الفقرات اللاحقة.

٥ - سرد الهذيان بين الأصالة والتقليد:

عُدّت رواية (عوليس) لجيمس جويس حدثاً أدبياً مفصلياً، بسبب ما أثارته حولها من نقاشات، وبحوث متراوحة بين الترحيب الحارّ، والنبذ الشديد، وبسبب كثرة الروائيين الذين سعوا إلى اقتداء منهجها عبر مختلف الموضوعات والصيغ. وأخطرُ ما أحدثته في سياق الاقتداء ما بدا سهولة قصوى في صنع (رواية ضخمة) أو (عظيمة) بمجرّد الاستسلام لعملية الانقياد غير الواعي لعشوائية الأفكار التي تمارس ما يشبه التزاحم الكسول خلال عملية ترتيب ذاتها في كتلة الدماغ، أو ما يشبه أهلاس ما قبل النوم التي سعى غير شاعر، وغير أديب إلى استثمارها بوساطة تسجيل ما يمكن تسجيله من أطيافها التي يستغرق طفورها في المسافة الفاصلة بين بقايا اليقظة والنوم زمناً شديد الضآلة. في حين أن المعروف عن تأليف (عوليس) أنّ مؤلفها أمضى زمناً مديداً جاوز عشر سنوات في إنجازها، وأنّ المؤلف (بشهادة أحد الصحفيين الذين راقبوه يعمل على الرواية في أحد مقاهي السان جرمان في باريس) قد استغرق نهاراً كاملاً في إنتاج جملة قصيرة واحدة، ظل يكتبها ويعيد كتابتها كل ذلك اليوم، من غير أن يكون قد عثر في النهاية على الصياغة التي ارتضاها لوضعها في مكانها داخل النص.

لم يقتصر التأليف بدلالة الهذيان على التأثّر بجويس بل تعدّاه إلى تأثرات موازية بأعلام موجة (الرواية الجديدة) في فرنسا كآلان روب-غرييه، وناتالي ساروت. والتأثر أيضاً بكلّ من كافكا، وفوكنر الذي نستطيع أن نعاين أبرز تجليات تأثيره النصّي في الفصل الهذياني الذي أنشأه جبرا إبراهيم جبرا مترجم (الصخب والعنف) لفوكنر في رواية (البحث عن وليد مسعود) ويذكر جبرا في مقدمة ترجمته للرواية الأمريكية أنّ النقاد الغربيين وجدوا الفصل المسرود بلسان (بنيامين) المعوّق عقلياً، العاجز عن تركيز أفكاره، والعاجز عن الترتيب المناسب لمشاهداته، أجملَ فصول الرواية. وعندما كتب المترجم روايته المعروفة (البحث عن وليد مسعود) أنشأ فيها فصلاً هذيانيّاً مسروداً بلسان (وليد مسعود) وهو في حالة شديدة من السُّكر الذي جعله بمنزلة المعوّق ذهنياً العاجز مثل (بنيامين) عن تركيز أفكاره، وترتيب ما يريد قوله في رسالته الصوتية التي تضمنت ما يشبه الوصية، وما يشبه الرسالة التي تتضمن أشتاتاً من تجربته الصاخبة في العيش، والثقافة، والسياسة، والعشق. ولذلك، لي أن أزعم أنّ تأثره الذي بلغ حد الانتهاج والتقليد لفوكنر هو الذي جعل الفصل الهذياني في الرواية أجمل فصولها، وأكثرها انشحاناً بالتوتّر، والقدرة على التأثير في المتلقي. وتمثّل التقليد الذي أزعمه في أمرين: تمثل الأول في البناء الكلي لـ(البحث عن وليد مسعود) التي توزّع سرد فصولها على رؤى شخصياتها المختلفة، وهو ما كان قائماً في (الصخب والعنف) التي خصصت فصلاً مستقلاً لشخص يهذي بطريقة (ما) هو بنيامين، الولد المعوّق كما أسلفنا، ووجد ذلك صداه في رواية جبرا عبر تخصيص فصل هذياني واحد لسرد وجهة نظر وليد مسعود وهو يهذي تحت تأثير السُّكر الشديد. وتمثّل الثاني في طريقة بناء العبارة التي تختزن طاقة شعرية عالية على مستوى الانفتاح الدلالي، ومستوى الرؤية الانزياحية المفارقة، بوصفها تجلّياً لرؤية غير مألوفة، أو بوصفها رؤية معرّاة من الاعتياد الممجوج من كثرة الأُلفة بحسب تعبير الشكلانيين الروس. ويُضاف إلى ذلك ما ينتاب البناء الكلي للفصل من تفكّك ظاهري، يقتضي من القارئ الخبير جهداً في تحصيل العائد المنشود للنص الذي يفترضه معبّاً بالمعنى، وثريّاً بالانفتاح الدلالي.

غير أن ما ذكرناه آنفاً لا يعني تلقائياً أن جميع ما سُرد عبر الرؤية الهذيانية كان بسبب التأثّر بالمترجمات الغربية. وفي سياق البحث عن أصول نصية تراثية مؤلفة في مناخات الهذيان أستصعب العثور على مثل هذه الأصول، وأستطيع أن أجعل السبب الأساس قائماً في طبيعة البلاغة العربية التي طالما توسّلت حسن البيان، وجلاء المعنى وسطوعه، وشرفه،

وتألّقـــه، وجعل الصياغة النصية صياغة مبهرة تُحدث الإدهاشـــ، والإفحامَ من شدّة الإقناع الفني، خلافاً للمنتَج في ظل المناخات المضبّبة بالهذيان والأهلاس.

٦ - اللغة حلاً لمعضلة التشويق:

المعتـــاد في قراءة الروايـــة عدّها قراءة ماتعة، تنشأ متعتها مـــن منبعين ينتسب أحدهما إلـــى طبيعتها الأدبية العامـــة، وينتسب الآخر إلى عنصر التشويـــق، واستفزاز آليات المتابعة والانتظار. فالأوّل منبع عام صادر عن اشتراكها مع سواها في منظومة الأنواع الأدبية. والثاني منبـــع خاصّ بها إلى حد كبير يميزها عـــن بقية الأنواع. والمعتاد في قـــراءة الأجناس غير الأدبية نفي صفة المتعة الشائعة عن عملية القراءة، مقابل تثبيتها، وإقرارها في قراءة الأدب. والمعتاد أيضاً في قراءة الشعر أنّ النصوص الشعرية نصوص قصيرة على وجه العموم، إلى الحـــد الذي يجعل قارئها يمضي في عملية القراءة، حتـــى لو كانت القصيدة وعرة، ومنفرة، خلافـــاً للرواية التي تتسم نصوصها بالطول الـــذي يفرض على مؤلفيها لجوءَهم إلى مختلف وسائـــل الجذب، ومنع الإسأم والإملال الناجمين عن قـــراءة نصوص نثرية طويلة، تضيع في دواخلهـــا الصفات الأدبية المألوفة في الشعر، بسبب تخفيف كثافة الصفات الشعرية للتمكّن من فرشها، وبثّها خلال نص طويل.

وبعدئذ نتساءل عما يجذب قارئاً (عاديّاً) إلى المضي في قراءة نص هذياني طويل يخلو مـــن المتعـــة والتشويق؟ وتتركّز الإجابـــة في افتراض وجود عناصر جاذبـــة أخرى تقع خارج عنصـــر التشويق المألوف فـــي قراءة الرواية التقليدية، التي تبـــدو نماذجها (البوليسية على سبيل المثال) خالية خلواً تاماً من القيم الأدبية المعهودة في نصوص الأدب.

وهـــذه العناصر المبحوث عنها هي التـــي تقتضينا بحثاً في صلـــب النصوص الهذيانية العربيـــة التي شكلت علامة فارقة في بابها، وأسهمت في افتتاح سبل جديدة (غير مطروقة) أمام السرود العربية، والعناصر هي:

٦/ ١- جاذبية اللغة:

الشائـــع في استعمال اللغة جعلها مجرّد وسيلة أو وعاء لنقل الأفكار، وإحداث التداول، وسوى ذلك من الوظائف التي أتى عليها علماء اللغة العرب، وعلماء الألسنية الغربيون في القرن العشرين. وفي تراثنا الأدبي كان الأهم لدى الأديب أن تؤدّي المفردة وظيفتها المبتغاة داخل النسق، كاللبنة فـــي الجـــدار، على أساس أن المبتغى هو الجدار، وأن اللبنة لا قيمة لها في ذاتها، إلى أن أتى أبو

تمـام الذي جعل المفـردة الخاصة المنتقاة لوضعها داخل النسق غاية فـي ذاتها، بمعنى أنّه لم يعـد يرغب في بناء جدار مـن لبنات وظيفية، بل يريد جداراً مكوّناً من لبنات منتقاة تمثل اللبنة الواحـدة غاية في حد ذاتها، وتجلى ذلك فيما سماه البلاغيون العرب الطباق والجناس، غافلين عن ضرورة جعل المفردة الواحدة مشحونة بحمولة قصوى من الثراء الدلالي.

وفـي رواية الهذيان، كانـت اللغة الكثيفة المُشعّرَنة، هي السبيـل الأمثل لإنتاج الجاذبية البديلـة عن جاذبية التشويق التي تصنعها طريقة ترتيب الأحداث، وربما كان مجرد التجوال العشوائي في أي نص هذياني كفيلاً بالعثور على مثل هذه اللغة الرفيعة التي شاع استعمالها في إنتاج الشعر: «**الظلام ملك الأمكنة وملك الأزمان/ والظلام سيّد ونحن في ركبه الجنود/ الجميع يمسكون بالفوانيس المفضضة**». (البحث عن الظلام، ص٣٨) وفي (الزمن الموحش) لحيدر حيدر ما يثري هذه الفكرة بما يجعلنا نستغني عن الإكثار من الإتيان بأمثلة هذه اللغة الكثيفـة التي تتوزع جاذبيتهـا في ثراء المفردات، وطرائق بناء العبـارة، والتعويل على مبدأ الإحالة الذي يقوم عليه أساساً مبدأ استعمال اللغة منذ أن استعملها البشر.

ففـي سياق الإحالة نجد الطاهر وطار في (تجربة فـي العشق) يكتفي بوضع سلسلة من الكلمـات التي ينفتح كل منها باتجاه عالم كامل من الثقافة والمعرفة بالذات والآخر، وينفتح أيضـاً باتجاه كثير من القضايا الموجعـة في الراهن والتاريخ: «**عندما يقتـل أبٌ أفوس أباه، يتحرر بروميثيوس الإله-الإنسان والإنسان-الإله. ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام. ويمرّ القطار، ولا يذكر الناس من الآلام، سوى آلام بروميثيوس، وينسون آلام البقرة (فيرة) المسكينة، وآرغيس ألم يكن بدوره مسكيناً؟ أليس حملُ مئتي عين أهون من همل مخّ فولاذي، بين أسنان نملة لئيمة؟ كانت جدّة أحدهم، ما أرجلها سوى أثافي تطوف بها المجرات**». (ص٣١).

٢/٦- جاذبية النسق:

قلمـا نجد كاتباً عربياً اعتنى بلغتـه الروائية مثلما فعل إدوار الخراط في مجمل أعماله، وينبغي ألا ندرج أعماله في خانة الهذيان، لكن الأنساق اللغوية الخاصة التي يدرجها مستقلة عبر نصوصه الروائية هي التي تجعلنا نفترض أنها نتاج ما يشبه الهذيان الناجم عن الانذهال المسكـر بروعـة العوالم الأثرية التي تكتظ بها الأرض المصريـة منذ آلاف السنوات. وهذه الأنساق اللغوية المبنية على أساس بنائها من كلمات كلّ المهمّ فيها جعلُ أحد حروف العربية يتواتر في جميع المفردات التي يتكوّن منها النسق، الذي يؤدّي وظيفتين:

تتمثـل الأولى في إمكانية جعلها ترتيلاً طقسياً يشـي بوجود عوالم سرّية غامضة غارقة في مطاوي الرمل والتراب، ومطاوي الأزمنة السرّية الغابرة، عوالم أسطورية تزخر بالوحشة والأسئلة، والقلق، والإبهار، والغموض المستغلق على الأفهام، والنفي إلى التغريب في ماضٍ جليل.

وتتمثـل الثانية في كفاءة اللغـة العربية على الإحالة على تلك العوالـم المبتَعثة من ثنايا النص الروائي. بالإضافة إلى استحداث جدوى للتنقيب في القواميس العربية التراثية عما هو كفيل بابتعاث المناخات الأسطورية المنسية، التي تملك عناداً خاصاً يجبرنا على قبول مثولها في حياتنا الراهنة: «**بيداء معشوشبة يبابها باهر أبيض أصهب إطباق متراكب ابتسام مبتئس بهرج شاحب ابتلاء بالمباهج بركان بارد التباس القلب بغياهب بدرية أيبدأ الخصب في أعقاب البـوار؟ بـذل أو نبـذ بلا أبخس رغبة فـي ثواب أو عقاب دعابـة بالغة العبوس وتقطيب أبواب موارية وقباب منصـوبة بصـر غائب للأبد. قبط ضـريتهم بداوة غريبة عن بدن التربة الكهباء ولكـن لا غـلاب لهم دأبهـم دأب باقي أبناء البلد لا برء لما بتره الأقربـون. هرابيد الجنوبيين أبهى من عباءات إمبراطورية مذهبة هم يهبدون تربة بحثاً عن هبات الآباء الخبيئة...**» (يقين العطش، ص٩٣).

٣/٦- **جاذبية الموضوع:**

ما أكثر الموضوعات المسببة للجنون والهذيان من شدة الانفعال بالموضوع، والموضوعات السياسيـة هي الأكثر حضوراً في مختلف أدمغة أبناء المنطقـة، ولاسيّما الموضوعات التي تبـدو مظهراً من مظاهر الجنون الجمعي الذي يـكاد أن يشكل سمة، أو دمغة أساساً لزماننا العربي الراهن، ولذلـك يعمد الروائيون إلى أن يطلقوا لأنفسهم مداها الأقصى في ممارسة الجنـون اللغوي عبر نصوصهم الخاضعة في نهاية المطـاف إلى عقلنة صريحة متبدّية قبل أي سبـب آخر في مراعاة قواعـد اللغة، والتركيب اللغوي السليـم. كما في موضوع الحرب الأهليـة اللبنانية التي قاربها أحمد يوسف داوود من موقع الجنون المدّعى في عنوان روايته المخصصـة لهذا الشأن (فردوس الجنون): «**حضـر الراقصـون والراقصـات مـن أركان الروح الأربعـة، متمايلين على أنغام طبول وزمور... ورأيت هالة في قلب الحشـد الصـاخب تمسـك خصـرها بيد وتلوح بالأخرى للسماء، تاركة صـدرها يهتزّ مشرئباً متحفّزاً طافحاً بالنشوة... ثم جاء سـرحان فانفتل أمامها حول عصـاه كملك خارج تواً من ألق، ومتوّج ببهاء كوكب من غناء... وكانت هي تستنفره مختلجة في مكانها كساحرة تقبض على عاصفة**» (ص٢٣٤).

٤/٦- المناخات المبتعثة والتركيب الكلي للنص:

بــات غنياً عن التفصيــل أن كفاءة النص لا تمثــل في السطور فحسب، بــل تمثل أيضاً فــي المعانــي المخبوءة في ظلال الكلمــات والأنساق، وتمثل أيضاً فــي المناخات والأجواء التــي ينشرها النص الكثيــف، ويتجلى ذلك أكثر ما يتجلى في النصوص الشعرية، التي تسير الروايــات الهذيانية على نهجها. وفي السياق عينه يجدر التذكير بما ذكره باختين بخصوص شعرية دوستويفسكي التــي رآها متشكلة من مجمل النص الروائي، وتكوينه الإجمالي. وعلى ذلك نفترض أن النص الهذياني أيضاً يستكمل جاذبيته من خلال بنائه الإجمالي فضلاً عمّا يعتمده في دواخله من عناصر جاذبة جزئية.

٧- التجوال في الهذيان تجوال في التفكير الجمعي العربي، (أنموذجان روائيان أصيلان لسرد الهذيان):

لا بدّ من تصدير البحث في النص الهذياني الأصيل بتحفّظين:

يتمثّــل الأول في إذابة بعض اللبس عن مفهوم الأصالة الذي يضعه أكاديميون، ومتعلمون كثيــرون في سيــاق التأسيس على نمــاذج ثقافية عربية قديمة، غيــر أن الأساس في مفهوم (الأصيــل) أنه ذلــك الذي لا مثيل له. أو أنــه ذلك الذي لا يشبه شيئاً ســوى ذاته. وهذا ما ينطبــق علــى وسم أي عمل فني فذّ فريد نظيف من آفــة المشابهة. وعلى الرغم من التوجه البحثي المهتدي بدلالة هذا المفهوم، فمن المناسب قرنه إلى فكرة قارة في الثقافة تقتضي أنّ (الثقافــي) يتأسس على (الثقافي)، وألّا شيء يولد من (لا شيء) وألا شيء يموت في عالم الثقافة، وما يحدث أن النسق الثقافي، أو البنية الثقافية يمكن أن تتحوّر، أو تتشظّى، لتصير كل شظية بنية ذات هيكلية مستقلة، قابلة بدورها للتحوّر والتشظّي، وهذا جميعه ينفي وجود أي عمل أصيل بالمعنى الدقيق الآنف للكلمة. ولذلك نرى أن قدرة العمل على التمتّع بمقدار ملحوظ من الجدة والفرادة، عبر إضافة شيء جديد، أو إعادة صياغة جديدة، أو إعادة إنتاج في ظلّ سياق جديد مغاير، قدرة كفيلة بمنح العمل صفة الأصالة.

ويتمثّــل الثاني في أنّ تأسيس نصوص تراثية ثقافية عربية على موازيات غربية، انتهاجاً، أو محاكاة، يمكن إدراجه ضمن الإفادة من مجمل الموروث الثقافي الإنساني، عبّر الانخراط الحتمــي، الذي لا مفرّ منــه، في إجراء عمليــة مثاقفة ذات حيوية عاليــة، وتواتر آخذ في المــوران والتصاعد، إذ يستقيم الميل إلــى تبرئة الأعمال التي تستمثر مناخات المثاقفة من

آفــة الاستلاب الثقافي، والتبعية الشاملة، في حال تمتّعهــا بما ينسبها إلى أصالتها الخاصة المنشودة، ليصير الاتهام بالتبعية، في حالات متعيّنة كثيرة، يشكّل ظلماً فادحاً لمجمل الإنتاج الثقافي العربي المعاصر، في حال الإصرار على جعل التبعية غطاء شاملاً لما ينضوي تحتها، أو بهديها، والإصرار الموازي على منع مدّ البصر، عبّر مختلف المنافذ، والفجوات، والراقات الشافّــة، التي تمكّن البصـــر الثاقب من النفاذ إلى الغطاء الإنسانـــي الأشمل الذي يستوعب الغطـــاء الثقافي الأوروبي نفسه، وهو غطاء أسهمت في صنعه حضارتنا، وثقافاتنا المشرقية بنسبـــة عظيمة، فحين تتحدث (البحث عن الظلام) عن إيطاليــا نستبعد إدراج الحديث في سيـــاق التبعية، وإنمـــا الأصح إدراجه في سياق ما دُعي بعملية الاستعراض الثقافي: «**تصبح إيطاليا الليل غير إيطاليا النهار، إذ تجد نفسك وأنت في قمة النشوة ملزماً بأن تعرّج على دانتي وحبيبته بياتريس، وعلى باغانيني الفاسق، وتجد نفسك متجولاً في الأروقة المعتمة التي تضم لوحات المدرسة الواقعية في التصوير**»، (ص٤٩).

أشرنـــا في السيـــاق إلى أن بعض مزايا الكتابة في مناخات الهذيـــان يمنح المؤلّف حرّية قصـــوى في القول، وحريـــة موازية في التفلّت من المقتضيات الشكليـــة، والتقنية التي تمنح النوع الأدبي ماهيته الأدبية، ويُضاف إلى ذلك، اقتراب النص المدوّن على الطريقة الهذيانية ممـــا دُعي بالنصـــ المفتوح الذي يبيح للكاتـــب – في جملة ما يبيحـــه – أن يلبي كثيراً من الهواجس المكبوتة في تجريب كتابة أنواع أدبية، وأجناس ثقافية غير سردية، كالشعر، والنقد، والفلسفة، والسياســـة، والدين، والسخرية، وغير ذلك. وهي هواجس تواصل نقيقها في ذهن الكاتب الذي يجد النوع الروائي وعاء مناسباً لتعبئة هذه الهواجس، وإخراجها إلى العلن، وهو وعـــاء يحقق له تفلّتات أخرى من المقتضيات التقنية، والموضوعاتية، التي يقتضيها التأليف الواضـــح الصريح في الجنس أو النوع، كما في حالة إنجاز نص فلسفي، أو سياسي، أو نقدي على سبيل المثال، فيكتب الروائي ما يشاء، في أي اتّجاه، وأي موضوع يشاء.

لدينـــا نصان يبدوان مؤلّفين في مناخ الهذيان، ولكل منهما مقداره المناسب الذي يدرجه فـــي خانة الأصالـــة، هما (العصفورية) لغـــازي عبد الرحمن القصيبـــي، و(رسمت خطاً في الرمـــال) لهاني الراهـــب. من غير أن يغيب عن انتباهنا وجود نصوص عربية أخرى قد تكون أكثـــر كفاءة في التدليل علـــى التأليف في مناخ الهذيان، لكن هذيـــن النصين يمثلان رؤيتين متقاطبتيـــن، من جانـــب، ومتقاطعتين من جانب آخر، وأدّعي أنهمـــا ثريان بدلالات شتى قد تفتقر إليها نصوص وأنساق هذيانية أخرى.

١/٧- العصفورية:

السارد في هذا النص الطويل نسبياً يحمل درجة الدكتوراه في اختصاص لم يكشف النص عن طبيعته، بوصفه يشمل جميع الاختصاصات، يحتفظ دوماً بلقب (البروفيسور) للتدليل على أستاذيته الشاملة التي تستصغر مختلف الدرجات والألقاب العلمية الشائعة، وهو نزيل مصحات كثيرة توزّعت على الولايات المتحدة، وبريطانيا، وسويسرا، و(العصفورية) اللبنانية التي تتخذها الرواية منطلقها إلى مختلف الأمكنة والأزمنة التي تكتظ بها الرواية اكتظاظاً عصياً على الاختزان داخل وعي من لا يعيد قراءة العمل. و(العصفورية) هو الاسم الشائع لمشفى الأمراض العقلية في لبنان، وسورية، وربما جاوزت شهرة الاسم الشعبي الشائع حدود بلاد الشام، إذ يمكن إطلاقه على أي مشفى مختص بعلاج الأمراض النفسية والعقلية. ولأن البروفيسور نزيلٌ في العصفورية يمنحه حلوله فيها حرية الهذيان والهلوسة، وحرية التفكير الصائب في شتى الموضوعات والقضايا التي يصعب حصرها على الرغم من تحديدها بعدد صفحات الرواية.

أدّعي أن المقولة المحورية في (العصفورية) تمثّل في الرد على الموقع الهامشي الطرفي الذي وجدت النخب الخليجية نفسها محشورة فيه، وهو موقع إقصائي صنعته نخب أقاليم المركز (مصر والشام، والعراق) وأحاطته هذه النخب بكثير من الشكوك المتعلقة بالقيمة. وكان من واجب النخب الخليجية الصحراوية، بوصفها نُخباً مشكوكاً في قيمتها، ومشكوكاً في قدرتها على ممارسة الفعالية أن تبحث عن درء الشكوك، وخلق واقع مخالف، إن لم يكن مضادّاً عبر سبيلين: الأول هو سبيل النقد الجارح اللاذع، والتهديم المتواصل لمجمل تمظهرات الحركة الثقافية في أقاليم المركز، التي هي أقاليم خصوبة بطبيعة الحال، وطبيعة الموقع. والثاني سبيل إظهار الندّية والتفوق، عبر التخويض المباشر في مختلف الشؤون والقضايا التي تستغرقها الحركة في الأقاليم المشار إلى مركزيتها، بالتضافر مع السعي إلى تهميشها، وتتفيه ما تنتجه من ثقافة، وسياسات، إذ يقوم (الثقافي) في اتبّاع (السياسي/الاقتصادي).

والمضمر النصي القائم في خلفيات المسرود، ومناخاته المبتعثة مضمر زئبقي ذو طبيعة هروبية، أو التفافية، تضمن ما يبدو سبيلاً لما يُسمّى بلغة الخطاب السياسي الراهن (حفظ ماء الوجه) بمعنى أن التعويل على ما ينجزه المثقفون في أقاليم المركز تعويل في غير محلّه، فالمنجز الثقافي الحضاري العسكري السياسي الاقتصادي هو مجرد سراب، أو هشيم في أحسن حالاته، مما يعني ضرورة الانصراف عنه عبر تهديمه، وتسخيفه، مقابل الإقرار

بضرورة الاتكاء المطلق على ما تأتينا به الحضارة الغربية. ولا يحق لأحد في أقاليم المركز أن يتهم أحداً من خارجها بأنه يكتفي بالاتكاء على المنجز الحضاري الغربي الشامل، فالعرب جميعاً، دونما استثناء، منخرطون في هذه العملية الاتكائية التي تبلغ درجة التطفّل المؤسف. البروفيسور (الهاذي، والعاقل جداً) يخاطب الدكتور المعالج اللبناني مدير المصحة العقلية بوصفه نتاج هجنة مريعة قبيحة أنتجها تنوّع المصادر الغربية التي تتكون منها حياته الراهنة، من غير أن تكون الرواية قد أثبتت لفظة (الهجنة) بحرفيتها: «**ساعتك من اليابان... زوجتك من إسبانيا، كرافطّتك من إيطاليا، سيارتك من ألمانيا، بدلتك من بريطانيا، شهادتك من أمريكا، عقدك النفسية من النمسا، عشيقتك من كندا**» (ص٢٠).

وإذا شاءت الظروف، وأفلح العرب جميعاً في إنجاز شيء ذي قيمة، فهم جميعاً مشتركون في هذا الإنجاز الذي تؤكد سيرورة النص استحالة وجوده، فالسيرورة كلها سرد لمنعكسات اليأس من حصول أي إنجاز عربي، حتى في مجال اللغة التي يخصص السارد، للسخرية منها، أنساقاً، ومفردات تعكس تفاهة التحويرات التي يمارسها مختصو اللغة للكلمات القادمة من اللغات الغربية في سياق منحها الصيغة اللفظية العربية: (ماكيناء، كاميراء، فوبياء، سويسراء... إلخ)، ولا يقتصر الأمر على السخرية داخل الإطار الثقافي، بل تصب أيضاً في الشأن السياسي الذي لا يستثني أحداً، ولا يستثني مساحة جغرافية في مجمل الوطن العربي الكبير الذي يرمز إليه بكلمة (عربستان) ويرمز للبلد الواحد برقم (ما) يتراوح بين (١) و(٦٠) وكأنما يتحدث صراحة عن التصور الأمريكي الخاص بمنطقتنا التي يريد الأمريكيون جعلها ستين دولة، حسبما تجلى ذلك في تداعيات البروفيسور الذي تبلغ سخريته من الثقافة العربية في أصولها النصية التراثية أنه سمّى نفسه في الصفحات اللاحقة من الرواية، بـ(البرّ بن الفَسور) خلال بحثه عن وسيلة، أو طريقة تمكّن العرب من امتلاك قنبلتهم النووية، وتجلّت المأساة في أن الوسيلة المعتمدة للامتلاك كانت على طريقة امتلاك السيارات، وسواها من السلع المنتجة في بلدان الغرب، أي شراء وكالة - حصرية أو غير حصرية - لتسويق المنتج، ولم تكن إطلاقاً عبر السعي إلى تكوين الأطر العلمية البشرية المناسبة، وإنشاء البنى التحتية الكفيلة بتشكيل الأرضية اللازمة لإنتاج القنبلة المرتجاة.

ولم يكن البروفيسور غبياً خلال سعيه من أجل شراء الوكالة، حسبما يمكن أن يذهب الافتراض، ولذلك تجاوز بحثه عن بائع وكالة القنابل النووية الدولَ التقليدية التي تنتج هذه القنابل على نطاق واسع، ويقصد، في جملة ما يقصده، كلّا من الهند و(إسرائيل)، لشراء ما يرغب في شرائه، من غير أن يفلح في إقناع أحد أو إقناع أي جهة ببيعه تلك الوكالة المحلوم بها.

يبـــدأ التهديم عبـــر بعثرة هوية المنطقة العربية والسخرية مـــن تسمياتها الشائعة: «**أكره بوجه خاص شـعوب عربسـتان، أو شعب عربسـتان، المسألة هنا نسبية، مرة شعب، ومرة شعوب، مــرة أمــة، ومرّة أمــم**» (ص١٦). ويبعثرها أيضاً من ناحية الهويـــة العمرانية عبر تحويلها إلى قطـــع من أوروبـــا، بدءاً من الخديوي إسماعيـــل، ومشروعه الشهير فـــي تحويل القاهرة إلى قطعـــة من أوروبا. ولم يكـــن الخديوي وحده مستغرقاً بحلم الفَرْنجة من أجل التطوير بل كان حلمـــاً استغرق المنطقة بكاملها، إذ كاد الحالمـــون أن يستهلكوا أوروبا بكاملها وهم يقتطعون منهـــا القطعة تلو القطعة بقصد نقلها إلى صحاريهم الشاسعة، من غير أن يتركوا للأوروبيين (المساكين) أي قطعة من قارتهم الرائعة.

لا يتسع هذا الإسهام الموجز لمتابعة السيروة النصية بكاملها إذا شاءت مسايرة البروفيسور وهو يفلش تداعياته المتبعثرة العشوائية، بخصوص تجربته المزعومة في الثقافة والسياسية والحيـــاة، مـــن غير أن يعني ذلـــك أنّ الرواية نصّ كثيف مستغلق علـــى الفهم، بل العكس هو الصواب في الحكم على هذا النص الهذياني الطويل الذي يشكل (عراضة) عشوائية ضخمة لمعارف الكاتب، وآرائه العابثة الساخرة، والرصينة أيضاً، في كل شيء، وكل ما يتعلّق بمختلف القضايـــا والشـــؤون، كتفسير معنى اسم المدينة الأشهر في البرازيـــل (ريو دي جانيرو) التي تعني نهر (كانون الثاني، يناير). وهي عراضة تأخذ شكل النميمة اللئيمة في معظم المواضع، مع الإشارة إلى إمكانية اتّهام الجميع باستحلاء النميمة، وجعل ممارستها عملاً ماتعاً. فحين يتحـــدث السارد عن نزار قبانـــي (مثلاً) يأتي ببيته الشهير (فصَّلتُ مـــن جلد النساء عباءة/ وبنيـــت أهراماً من الحلمات) ويقرن ذلك بسطر شعري آخـــر للشاعر نفسه (اسمعي يا أرض صهيـــل أحزاني) وعلى الرغم من النفور الشائع من المفارقة، وموافقة السارد على أن شاعراً يبنـــي أهرامـــاً من حلمات النساء هو شاعر لا يمكن أن يعرف الحزن، فالجواب الذي لا يغيب عن ذهن المؤلّف نفسه قائم في ضرورة الفصل بين القول وصاحب القول. ويُضاف إلى ذلك أنّ المؤلّـــف يعرض في بعض الأحيان آراء نقدية جريئة، جديرة بالتأمل، حتى إن أتت بلهجة ساخـــرة، ومن غير أن يعرف القارئ الخبير فيما إذا كان الرأي هو رأي المؤلف نفسه، أم كان رأياً اطلع عليه خلال متابعة تحصيله الدراسي، وممارسة عمله الدبلوماسي في بلدان الغرب، كما في التفسير الذي يسوقه بخصوص انتحار الروائي الأمريكي المعروف إرنست همنغواي، خلال تعليقه على رمزيـــة السمكة التي اصطادها الشيخ، في (الشيخ والبحر) ولكنها تحولت خلال رحلة العودة إلى مجرد هيكل عظمي: «**المقصـود بالرمز عبثية الصـيد، لا يوجد شيء**

يستحق أن يُصاد حتى السمكة الهائلة ليست في النهاية سوى عظام. هنا تبدأ في فهم انتحار همنغواي». (ص٣٣).

عرض الكاتب في خمس وثلاثين صفحة حشداً من الأسماء، والقضايا التي لا يمكن حشدها إلا في عقل يهذي من كثرة ما أثقلته المعارف، ولا تهمّ نقطة البداية، والمنطلق، فالمهم هو الانتقالات التي تركّب اللفظة على اللفظة، والموقف على الموقف، الذي يمكن أن يتخذ سرده نسقاً مستقلاً ذا مساحة سردية مناسبة، كما في حديثه عن العلاقة الملتبسة بين سيف الدولة والمتنبي، الذي سماه (أبو حسيد) عطفاً على تسمية ولده (المحسّد). ولا يهمّ التوفيق بين الأسماء والموضوعات سواء أكانت أسماء متآلفة، أم كانت متخالفة متعارضة، كالسخرية من الذين يسمون شكسبير (شيخ زبير) وسرد الشكوك التي انتابت نسبة أعماله إليه، والحرب الأهلية اللبنانية، والأمريكية، والقاهرة، والإمبراطورة أوجيني، والخديوي إسماعيل، وأوبرا عايدة، وكيلوباترا، وعقدة أوديب، وفرويد، وهتلر، وقتل الموضوع بوساطة تشكيل اللجان، ورفاعة الطهطاوي، والشيخ محمد عبده، والمطرب الخليجي محمد عبده، ومي زيادة، وعشاقها، ومصطفى صادق الرافعي، وإصابته بالصَّمَم، وعباس محمود العقاد، وإسماعيل صبري، وجبران خليل جبران. والانتقال إلى ميخائيل نعيمة، وجيمس جويس، وروايتيه (صورة الفنان في شبابه، وعوليس) والحسن بن الهيثم، وتوفيق الحكيم، والأصمعي، ونابليون، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وعزيز أباظة، وجعفر البرمكي، والعباسة أخت الرشيد... إلخ.

٢/٧- رسمت خطاً في الرمال:

نفترض وجود خفّة في الرأي الذاهب إلى جعل رواية هاني الراهب (رسمت خطاً في الرمال) ردّاً مضمراً على رواية غازي القصيبي (العصفورية) التي صدرت قبلها بثلاث سنوات، وعلى الرغم من ذلك نستطيع جعل الرواية التالية مقابلاً يتضمن شكلاً من أشكال النقض والتقويض لمجمل المقولات المحورية المتضمّنَة في السابقة التي يمكن عدّها رؤية صحراوية، أو بالحريّ رؤية من جملة الرؤيات الصحراوية لأقاليم الخصوبة، وعدّ التالية رؤية خصيبة لأقانيم الصحراء.

لا أكتم انحيازي إلى الرؤية الروائية التالية من موقعها الفني الذي أدى إلى جعلها حدثاً أدبياً، وحدثاً موازياً (غير أدبي) أنتج ما يشبه هدراً لدم الكاتب الذي رماه كتاب كويتيون بما هو أسوأ من هدر الدم. لقد رأت القاصة الكويتية ليلى العثمان في إحدى مقالاتها

المضـــادة للرواية وكاتبهـــا، أن الله هو الذي انتقم للكويت من هانـــي الراهب عندما أُصيب بمرضـــه العضال الذي تسبـــب بوفاته المبكرة، مؤكّدة أن سبب المـــوت هو كتابة روايته التي أساء فيها (بحسب المقالة) إلى الكويتيين المتفضّلين عليه بلقمة عيشه، والتقاطه من شوارع البؤســ. وتقتضـــي الموضوعية أن أشير إلى أن ليلى العثمـــان لا يستقيم وصفها بأنها (كاتبة خفيفة) استناداً إلى مقالتها الخفيفة التي كانت (الأثقل) في موضوعها، من غير أن يعني أنّ مـــا طرحتّه في مقالتها الخاصّـــة بالرواية والكاتب كان كلاماً رصيناً خالياً من مفهوم الخفّة. وتقتضـــي الموضوعية توضيح مسألة موازية تتعلّـــق بما سمته إساءة إلى الكويت والكويتيين، وجدتهـــا (بصفتي قارئاً) مقتصرةً على حادثة تسردها الرواية مغفلة من التسميات التعيينية، وهي الحادثة التي تأسست بموجب نتائجها إمارة الكويت، وجعل آل الصباح من نسل (مبارك الكبير) على رأس الإمارة، وهي حادثة معروفة في كتب التاريخ، ويعرفها طلبة العلوم الإنسانية فـــي الحلقة الجامعية الأولى: حادثة قيام مؤسس الإمارة بقتل شقيقيه وهما نائمان في سبيل انفـــراده بالزعامة والإمارة بموجب اتفاق مسبق أجراه مع البريطانيين: «**بعد صلاة العشـاء مرّت ساعة تقاس بالدهر. ثلاث مرات صلّى العشـاء. وبعدها تقدم ولديه، وعبيده، وغلمانه، بأيديهم بواريد، وفي جلابيبهم رصاص. تقدموا نحو قصر أخويه في ظاهر البلد.**

أثبت فوهة البندقية في صـدغي أخويه. وسـمح للنار بالانفجار في الدماغين النائمين. إنّ عليه أن يشكر الخالق الذي جعل عشيرة الميجر فكس شاطرة في صنع المسدسات. فلولا كتل صغيرة تناثرت من الدماغ لكان منظراً مؤثراً في كماله وسلامه.

كان ذلك اليوم خميساً. عند ظهيرة الجمعة كانت الصـحراء شـمعة، ولكن في سـبيل الله يهون غليان الهواء». (ص١٤).

لقـــد أدى القتل إلى قيام عرش. ولكن، ربما كان من نافل القول أن نلتفت إلى نفي وجود أحد أحسن من أحسن في مسألة قيام العروش، وإنشاء السلالات الحاكمة، فلم ينهض عرش من غير أن يخلّف وراءه عرشاً ملوّثاً بالدماء في كل زمان ومكان.

تسيـــر (رسمت خطاً فـــي الرمال) وسط مناخـــات هذيانية متراكبة، بـــدءاً من الهذيان بالدولار، وانتهاء بمقولتها المحورية التي تشكل ما يشبه الأنشودة الهجائية ضد أقانيم البداوة واليبوسة والتصحر، وممالك النفـــط، والسيطرة الإنكليزية التي أتت بكل تلك العروش التي أرادت تحويلها لاحقـــاً إلى مراكز متنافسة للخلافة: «**الإنكليز يحبّـون الخلفاء**». (ص١٦).

وإمبراطوريات المال، وإمبراطورية اللغة، ومعاودة التذكير بمدى البؤس الناجم عن جعل اليبوسة قيّمة على أقانيم الخصوبة، في سياق المقارنة التي عقدتها الرواية بين طبيعة الرمل الصحراوي المتشكل من حبيبات وذرات عصية على التفاعل والاجتماع، وعاجزة عن تشكيل (وسط) يختزن الرطوبة والماويّة اللازمة لإنشاء أيّ حياة، حتى في أشكالها النباتية والبكتيرية الدنيا. مقابل حبيبات التراب ذات القوام القادر على التواؤم مع الرطوبة لإنشاء الحياة، ومدّها بجميع مستلزماتها، إذ تعجز الحياة الرملية الصحراوية عن إنشاء حياة اجتماعية سوية، عطفاً على عجز حبيبات الرمل عن تشكيل وسط، يحتضن حياة نباتية، مقابل قدرة الحياة الترابية الخصيبة التي تحظى بقليل من الماء على إنشاء حياة اجتماعية ذات نصيب مقبول من التماسك، حتى لو كان تماسكاً في حدوده الدنيا، بسبب ما يأتيه من رياح صحراوية عاتية، ناشفة شديدة اليبوسة، تتخذ في أحيان كثيرة شكل الثقافات الغازية التي تعجز عن صدّها الحدود المرسومة على شكل خطوط عشوائية سطحية في محيطات الرمال.

أدّى اللجوء إلى شخصيات (ألف ليلة وليلة) وشخصيات (كتب المقامات) وعوالمها المتناسلة في الزمن العربي إلى منح الرواية حيوية مضافة، وقدرة جاذبة على تسيير الهذيان في عدد من السيرورات السردية المتوازية والمتداخلة، من غير إحداث البلبلة والتضييع الذي يمكن أن تبتلي به نصوص هذيانية أخرى. وغنيّ عن البيان أن الكاتب نفسه لجأ إلى تقنية الليالي العربية في روايته السابقة (ألف ليلة وليلتان) التي رأى فيها أن العرب لم يبارحوا الليلة الثانية بعد الألف من تلك الليالي المسرودة. ورأى في (رسمت خطاً في الرمال) أن العرب يستأنفون عيشهم في تلك الليالي تحت وطأة المرارة المتكوّنة من ثالوث السيطرة الراهنة (النفط والمال والمطوّعين تحت إمرة الخليفة) فتقول شهرزاد مخاطبة شهريار الراهن والتاريخ الفني: «**جئتَ تسألني أسئلة عن النفط وبيت المال، والعفاريت، وتقلق راحتي. جعلتنا في خدمة النفط بدل أن تجعل النفط في خدمتنا**». (ص٥٤). فيجيبها شهريار بلسان الخليفة جواباً ذرائعياً ينضح بالواقعية السياسية والرصانة والعقلانية: «**كيف أطالب بتحرير النفط؟ وممّن؟ من الميجر فكس الذي يستخرج لنا النفط بنفسه ثم يدفع لنا ثمنه؟ من الخليفة الذي وهبني خمسين برميلاً من إنتاج كل يوم؟ مئات الآلاف سكنوا القصور وكانوا يسكنون الخيام. امتلكوا السيارات ووضعوا في جيوب أقفيتهم صكوك البنوك. كل شيء يبدو على ما يرام. رائع ومجيد. إلا النساء السافرات والأزلام الغائبين عن المساجد**». (ص٥٧).

فشلت محاولات شهرزاد الرامية إلى تحرير شهريار من ذاته الجديدة المتمثّلة في جعله كبيراً للبصّاصين والمطوّعين في خدمة الخليفة دهريار نفيطيان الذي يشي اسمه بأنه الحاكم الأبدي المطلق الصالح لكل زمان ومكان في جغرافيتنا العربية الضحلة إلا من النفط والمال والمطوّعين والميجر فكس، جغرافية منطقتنا التي ابتكر الميجر فكس فيها خلطة عجيبة لتدبير شؤون القرن العشرين في مختلف دول النفط: «**هذه الخلطة العجيبة من الجاهلية، والقرن العاشر، وعصور المماليك، والنظام القبلي العائلي، في كيان سياسي لديه جامعة وتلفاز و(برلمان)**». (ص٨٨).

لم يفلح عشق السارد عيسى بن هشام للجنّية أفقزاد بتحريره من سطوة الدولار، واللهاث وراء صوره، وصور سرابه. ولم تفلح أموال النفط إطلاقاً في بناء جامعة حقيقية واحدة، تنجح في تعليم البشر، وبناء علوم، وتقنيات، على الرغم من توافر كل شيء في سبيل إنتاج المعرفة، والتقدم. ولم تغفل الرواية الكثيفة عن طرح المقارنة المضمرة المضنية الموجعة إلى أقصى درجات الوجع بين سبيلين متضادّين لخدمة العرب والمسلمين والدين الحنيف. والجدال القائم بشأن أفضلية أحد السبيلين على الآخر: هل السبيل الأفضل هو بناء الجامعات، وإرساء القواعد العلمية، ومختلف البنى التحتية اللازمة لبناء النهضة العلمية المنشودة الشاملة الكفيلة بوضع العرب في مصاف الأمم المتقدمة، وتخريج العلماء القادرين على صنع التكنولوجيا، بما في ذلك القنبلة النووية، أم يتمثّل الأفضل في بناء المساجد وإجبار الناس على ارتيادها بقوة السوط والخيزرانات؟ هل القنبلة النووية التي بحث البروفسور في (العصفورية) عن شراء (وكالتها) لا عن صنعها، بأيد عربية تخدم العرب والمسلمين، وتخدم الإسلام أيضاً هي الأفضل؟ أم إجبار البشر على مواظبة أداء الفروض، والعبادات؟ والجواب بلسان كبير المطوّعين شهريار: «**إن أمير المؤمنين يدفع ستين مليون دولار كل عام لشراء عصي الخيزران التي تفلع لحم المتخلفين عن الصلاة**». (ص٧٢). يرى الخليفة، ويرى كبير المطوعين أن الخيزرانة هي السبيل الأمثل لخدمة الإسلام، وبالحري: لا يوجد سوى سبيل وحيد لتحقيق عزة الإسلام هو سبيل الجَلْد، وقطع الأيدي وجزّ الرؤوس التي تتدحرج اليوم تحت أقدام مطوعي الخليفة. وكأنما سردت هذه الرواية مشاهد ووقائع شتى من وقائع اليوم قبل حدوثها بأكثر من عشر سنوات.

ومقابل الفشل السياسي/ العسكري المتّكئ كلياً على قوات الميجر فكس كان الفشل الاجتماعي في بناء الإنسان وبناء الحياة، وبناء الثقافة والمجتمع. لقد تعرّض الإنسان في

هـــذه المنطقة تحت سلطة الثالوث المذكور آنفاً إلى الامّساخ في الآلية وإشباع الغرائز، صار كائنـــاً ناشفاً مجفّفاً من بقية أيّ مشاعر إنسانية: «**سـأخلع أمامك نقابي الحقيقي والوجهي وأصـفادي وملابسـي. أجـد نفسـي امـرأة لا فرجاً - أجد رجـلاً يعطيني حباً لا مضـاجعة - يمتلـك بئـراً مـن الجمال لا بئراً من الانتعاظـات والنفط - أجد عندك بيتـاً تخفق الأرواح فيـه وليس المكيّفات - تفوح منه روائح الأطفال والأزهار وليس روائح الخادمات الآسـيويات - مدينة تمشي فيها المهرجانات والمواكب وليس العسس والسيارات**». (ص٦٩).

٨- كفاءة الهذيان:

يتجسّـد في (رسمت خطاً فـي الرمال) معظم المزايا التي يبتغيهـا الروائي (أي روائي) من لجوئه إلى تقنية الهذيان، غير أن تحلية هذا النص الهذياني الروائي بالمزايا المزعومة لا تعني أنهـا مزايا متأتّية مطواعـة لأي لاجئ إلى تقنية الهذيان، فالمؤكّد فـي هذا الصدد أن عبقرية المؤلّف الفنان هي الأساس في جعل نص الهذيان ثريّاً بالمزايا التي يمكن بسطها فيما يأتي:

١/٨- الحريـة القصوى، التي تبيح للمؤلف تفلّته مـن أي انضباط شكلي. وقد أتينا على مزايا اللجوء إليها عبر مختلف فقرات النص.

٢/٨ - إتاحـة قـول (كل شيء) وهي مزية متواتـرة في مختلف النصوص ذات الطابع الهذياني التي أشرنا إلى أمثلة منها.

٣/٨ - تكثيف العبارات والأنساق. وقد سبق التخويض فيها بوصف اللغة، وطرائق بنائها، وبناء أنساقها هي السبيل الأنجع، والسبيل المتاح أكثر من سواه لإنتاج الجذبية السردية البديلة.

٤/٨ - إبـراز الحدود القصوى لجماليات اللغة. إذ تحتفـظ اللغة السردية بحرارة النص الشعري، وكثافته، من جانب، وتحتفظ بجماليات التدفّق السردي، المعهود في سرد الملاحم، من جانب آخر.

٥/٨- جماليات سرد النميمة:

يمكـن عد السرد بمجمله سرداً للنميمة التي يمكن الزعم بأن سردها عمل ممتع، وجاذب حتـى في حدوده الشائعة داخل الحياة الاجتماعية على مختلف المستويات، والسويّات. بدءاً مـن النميمة المتداولة في (صبحيّات) شرب القهوة التـي تجمع الجارات، ونسوة الحي على متعـة يومية كثيفة، وانتهـاء بجلسات المثقفين، كباراً وغير كبـار، المثقفين الذين يتداولون النميمـة بشكلها الأكثر انحطاطـاً، بمتعة أعمق بكثير من متعة البحث في القضايا السياسية

والفكرية، وما يقع في سياقها. فـ (العصفورية) مثلاً، مكوّنة من سرد معارف شتى في مجالات شتى، واتخذ سردها شكل النمّ والنقّ: نميمة تتلوها نميمة متولّدة عنها، وتلد سواها، إلى آخر النص المختتم بصفحتين مملوءتين بالفراغات. والنميمة مدسوسة بمكر فني أعلى في (رسمت خطاً في الرمال) التي أتقنت حَبْكَ موادّها خبرةُ الروائي في بقية النسيج.

٨/٦- الاحتفاظ بالسخونة الطازجة للمسرود:

لا شك في أن ما منح الروايتين المذكورتين حيويتهما، وجاذبيتهما هو سخونة القضايا السياسية والاجتماعية المطروحة على مختلف الصفحات، كفشل المشاريع الوحدوية العربية، وفشل تحديث الخطاب الإسلامي، وفشل العرب في دخول التاريخ الحديث، واكتفائهم من التقنية بقشورها واستهلاك منتجاتها. وفشل المال العربي والنفط العربي في إقامة أي نهضة، مقابل توظيف ذلك المال في تطويع البشر، وإحداث المزيد من قتل إنسانيتهم، ومجمل صفاتهم الاجتماعية، وتوظيف المال أيضاً في إحداث الحد الأقصى من القتل، وتقليع اللحم البشري، واجتثاث الرؤوس، واجتثاث الأفكار، والثقافة، والنبل، من الرؤوس التي تُستثنى من الاجتثاث.

وفي سياق الحديث الممكن عن مستقبل السرد بدلالة تقنية الهذيان، فإني أزعم أنه سبيل متأبٌّ على الأغلبية، متاحٌ لعبقرية فذّة مأسوف على أنها تفارق الحياة مثلما يفعل وميض البروق.

بعض المصادر

(١)- أحمد يوسف داوود، فردوس الجنون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.

(٢)- إدوار الخراط، يقين العطش، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

(٣)- الطاهر وطار، تجربة في العشق، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا قبرص، ط١، ١٩٨٩م.

(٤)- حسن صقر، البحث عن الظلام، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٩٣م.

(٥)- غازي عبد الرحمن القصيبي، العصفورية، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

(٦)- هاني الراهب، رسمت خطاً في الرمال، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

محور العدد

الزمن الروائي في رواية (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب

إياد فايز مرشد

إنَّ دراسة الزمن في رواية «ألف ليلية وليلتان» لهاني الراهب، تمنح قارئ الرواية قدرة جديدة تعينه على الغوص في عالم الرواية الذي يتسم بالاختلاط والتشعّب، فالرواية تمتلك جهازاً تقنياً يتسم بالتنوع وهي بحق تعد نموذجاً للرواية السورية التي استطاعت استيعاب مجمل التقنيات الروائية الحديثة ويمثل الزمن عنصراً رئيسياً فيها، إذ تبرز أهميته من عنوان الرواية وانتهاء بالصفحة الأخيرة منها.

أهمية الزمن الروائي

«يعي العقل الحديث الزمن بعمق كشرط جامع للحياة، وكعامل لا بد منه في معرفتنا للإنسان والمجتمع»(١).

عبارة ميرهوف هذه تؤكد الأهمية الكبيرة التي يحتلها الزمن بالنسبة إلى الإنسان والمجتمع، ويمكننا أن نضيف أن الزمن ذو أهمية كبيرة بالنسبة إلى الرواية بوصفها نوعاً أدبياً ذا خصوصية زمنية فالرواية تعرف بأنها «شكل من أشكال التجربة الفكرية، وأن هدفها يشبه هدف التجارب الفكرية للفيلسوف وهو أن تعلمنا شيئاً من العالم الواقعي»(٢) مما يجعلها أكثر ارتباطا بالزمن كعنصر بنيوي من عناصر البناء الروائي.

وإذا كانت الرواية التقليدية تعتمد الحدث والشخصيات كأساس فني تقوم عليه فإن الرواية الحديثة اعتمدت اعتماداً كبيراً على عنصري الزمان والمكان ومما لا شك فيه أن للزمن أهمية عظيمة في الأدب بوصفه فناً زمنياً «والرواية هي ككلّ الأعمال الفنية مغالبة للزمن نستشف من خلالها ما نبتغيه من فضل وجمال لعالم الغد كما نريده أن يكون، فهي جسر يصل الحاضر بالمستقبل، وينطوي على ثنائية ما تنفك تجمع بين النسبي البشري الناقص والخير الكامل المطلوب. وإن بديع انغراسها في الزمن ليكمن في تصدّيها للأشياء والحوادث الموزّعة في الطبيعة وفي الواقع عامة بكيفية فوضوية مبعثرة بغية تنظيمها. فهذه الأشياء والحوادث على نحو ما هي عليه، قد لا تعني أيَّ شيء أو لا تيسّر فهم أيَّ شيء، والرواية هي التي تتناولها لتلمّ شتاتها وتضعها في مواضعها الصحيحة لتخلق لها معنى وتبيّن رسالتها ومدلولها.

إن الرواية إذن ما هي إلاَّ إعادة تركيب للوجود تريد ألا تنفعل بالزمن إلّا على قدر ما تفعل فيه وترغمه على ما تشاء من الأنساق الإيجابية»[٣].

وهناك أزمنة عدة تتعلق بالرواية نطلق عليها التمفصلات الزمنية الكبرى في الرواية وهي:

«زمن الخطاب: وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي).

زمن القص: وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).

زمن النص: وهو الزمن الذي يتجسّد أولاً من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي يتجسد من خلالها الزمان. إنه زمن الكتابة وهو ثانياً زمن تلقي النص من القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، إن كان يتم من خلالها أيضاً زمن القراءة. إننا من خلال تعانق زمن الكتابة بزمن القراءة نجدنا أمام ما نسميه زمن النص، كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي (الزمن الدلالي)[٤].

وأيُّ رواية مهما بلغت بساطة أحداثها فإنها تمتلك جهازاً زمنياً معقداً، والزمن موجود بشكل موضوعي في كل نص روائي، فهو النسيج الذي يقوم عليه النص، وآلان روب غرييه يشير إلى أن الزمن قد أصبح هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة. «لقد تردد

كثيراً في السنوات الأخيرة أن الزمن هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة، فمنذ أعمال بروست وكافكا والعودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساسياً في تكوين الحكاية ومعمارها»[٥] فالزمن يرتبط بعناصر النص الروائي جميعها ويؤثر عليها.

وتأتي أهمية دراسة الزمن في رواية «ألف ليلة وليلتان» للأسباب الآتية:

إن شكل الرواية وطبيعتها يرتبطان إلى حد كبير بكيفية استخدام الكاتب لعنصر الزمن، فالرواية تمتلك جهازاً زمنياً معقداً، كما تبتعد عن التسلسل الزمني للأحداث، وتستخدم تقنية التزامن، كما تتميز الرواية بخلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل.

الزمن يؤدّي دوراً أساسياً ومحورياً في الرواية فهو القاعدة الأساسية التي تشاد عليها الأحداث وتتحرك ضمنها الشخصيات إلى الأمام أو إلى الوراء.

رواية هاني الراهب نموذج للرواية العربية السورية التي استفادت من مجمل التقنيات الحديثة في الرواية الفرنسية والإنكليزية الحديثة ومن بينها الزمن ولذلك فإن دراسة الزمن في رواية «ألف ليلة وليلتان» تعطينا صورة عن الكيفية التي استفاد منها الكاتب من التقنيات الغربية الحديثة وقدرته على تطويعها وصياغتها ووضعها ضمن قالب روائي يحمل خصوصية العمل الأدبي المتميز.

عناصر الزمن الروائي: تكوينها وترتيبها

الدلالات الزمنية في عنوان الرواية: العنوان لا يعطينا صورة واضحة عن الرواية فلا يمكن أن ندعي أي فهم للرواية قبل إتمام الصفحة الأخيرة منها، فالعنوان عادة يقدم مفتاحاً للقارئ يساعده على ولوج الرواية، والعنوان عند الراهب يتعلق بمجمل الرواية، فهو المرجع الذي تعود إليه الشخصيات ومن دون هذا المرجع لا يمكن لنا أن نفهم الشخصيات، ويتّضح لنا من خلال العنوان التمفصلات الزمنية الكامنة فيه، فالزمن أساس هذا العنوان والكاتب يشير في عنوانه إلى المؤلف العربي الشهير «ألف ليلة وليلة» وعبر عملية التناص هذه يقدم لنا ربطاً بالماضي وبالتاريخ العربي، يربطنا بعالم ألف ليلة وليلة التي تحضر في تجربة هاني الراهب، ليس كعنوان للرواية بل كما أشار في مستهل الرواية كعالم، فقد ورد ذكر ألف ليلة وليلة أول مرة في الرواية في (ص٣١) ثم تكرر ذلك مراراً، فالكاتب يريد أن يصوِّر أن ما نحياه هو امتداد لعالم ألف ليلة وليلة، إن هاني الراهب يربط عالم المجتمع الذي يصوره بعالم ألف ليلة وليلة فهو يرى في هذا العالم امتداداً لذلك العالم الضارب في القدم فهو

ماثـل في أعمال الناس وتصرفاتهم اليومية، في عطالتهم، ويربط ما يجري في المجتمع بما كان يجري في الجاهلية وفي العصر العباسي والعثماني، وهو يؤكد أن الإضاءات الفردية في المرحلـة التي يصورها لم تستطع صنع شـيء، لأنها بقيت في إطار العمل الفردي ولم تنتقل إلى المرحلة الجماعية، وما لم تتحول الإضاءات الفردية إلى جماعية تدخل في وجدان الناس وتحركهم في سلوكهم اليومي، فإن عالم ألف ليلة وليلة سيستمر(٦).

والعنوان «ألف ليلة وليلتان» يشير إلى أن حرب حزيران عبر اختراقها للحلم العربي وعبر تحطيمهـا للأمل الذي كنا نحيا عليه وضعتنا أمام زمن جديد، وهذا ما يبثنا إياه الكاتب في بطاقته في مقدمة الرواية التي يقدمها كمحاولة لتوضيح اللبس الكامن في العنوان.

إن اختـلاط الأزمنـة في الرواية مقصود بـه الإشارة إلى استمرار عالـم ألف ليلة وليلة العربـي خـلال ألف سنة وسنـة، وإن هذا الاستمـرار بلغ ذروته عـام (١٩٦٧م) عبر هزيمة حضاريـة أزاحت العرب عن طرف الزمن ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف، وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي به الرواية سيكون سداة رواية قادمة.

ولكـن هل هذه البطاقة يـراد بها توضيح المعنى فحسب وتسهيـل دخول عالم ألف ليلة وليلتان؟ والجواب نستشفه مما قاله جلال فاروق الشريف حول ذلك: «هل كان هاني الراهب جاداً حقاً في بطاقته؟ لا أظن. إنه أكثر وعياً من أن يفعل ذلك. أعتقد أنه دليل مزيف وضعه عامداً. لا ليخدع القارئ وإنما ليضلل المفتش»(٧).

وهكـذا فإن اختيار هاني الراهب للعنوان لم يأت بمحض المصادفة، بل قد دفعته إليه حوافز كثيرة، يأتي في مقدمتها رغبته في نقد المجتمع الذي يراه استمراراً لعالم ألف ليلة وليلة.

افتتاحية الرواية

إن الافتتاحيـة مثلهـا مثل بقية أجـزاء الرواية تعتمد اعتماداً كبيـراً على عنصر الزمن فـي تشكيلها، والرواية الحديثة أولت عنصـر الزمن في الافتتاحية أهمية كبيرة إذ إن معظم الروايات تتكئ في افتتاحياتها على الزمن والمكان بوصفهما التمهيد لانطلاق السرد الروائي في الاتجاهات كلها.

وللاستهـلال في الروايـة الواقعية أهمية كبرى فهي تسهم فـي «إدخال القارئ في عالم مجهـول، عالم الروايـة التخييلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامـة لهذا العالم والخلفية الخاصة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي تنسج فيما بعد»(٨).

والرواية عادة تبدأ عند حدث أو لحظة معينة في حياة الشخصيات، وفي «ألف ليلة وليلتان» نجد أن هذه اللحظة ترتبط بنهوض الشخصيات من الموت الذي كانت تغوص في سباته لتبدأ حياة جديدة، حياة بعد الموت، وهذه الحياة ما هي إلّا استمرار لحياة ألف ليلة وليلة الممتدة في عمق الزمن العربي وفي عمق التاريخ العربي، ومما جاء في افتتاحية الرواية «في زمن ما يفيقون كل بحسب أجله»، وفي موضع آخر يقول نواف: «أنت تعيش حياة ما بعد الموت، ماذا تظن؟ أليست الصدفة مرعبة؟».

وتتراوح الافتتاحية بين الماضي والحاضر في محاولة لإعطاء القارئ بعض المعلومات التي تساعده على ولوج عالم الرواية.

كما تتكون من عنصرين أساسيين هما الماضي والمكان، ونلاحظ أنَّ الماضي في افتتاحية الرواية يأتي عبر حوار الشخصيات: «**منذ تسعة أشهر أسرعت رصاصة المسدس إلى اختراق الحيز الضيق بين ضلعي عباس وعبرت خطاً دموياً فوق المعدة وتحت الكلية لتخرج من العجز. قال الطبيب لكأن شرطياً كان يوجهها لئلا تمزق الأحشاء. عندما وصل إلى المشفى تجمعت في جوفه ثلاثة لترات من الدم وأسلمته لغيبوبة الموت. بالمصادفة حدث كل شيء. مات وعاد إلى الزمن. في الليل أفاق، وعلم أنه استبدل حياة بحياة**».

وكذلك نجد في الافتتاحية وصفاً للمكان: «**كانوا قد تجمعوا بين جدران ضيقة فتحت نوافذها إلى الحد الأقصى. غاصوا في كنبات وثيرة والعرق ينزُّ من جلودهم**»[٩].

ورواية هاني الراهب رواية واقعية تصور الحياة اليومية بدقائقها، والاستهلال في الرواية الواقعية يميل إلى الإيجاز والتكثيف الزمني في حين كُتّاب «رواية تيار الوعي استغنوا عن الاستهلال استغناء تاماً،إذ إنَّ الماضي أصبح في رواياتهم جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولاً بأول على غير نظام أو ترتيب، ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة، ويعاد ترتيبها في مخيلة القارئ، فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة ولها خصائصها الفنية ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله وأصبحت مهمة جمعها في صورة متكاملة هي مهمة القارئ لا الروائي»[١٠].

وقد استفاد هاني الراهب من مجمل هذه التقنيات فنراه يميل إلى الإيجاز والتكثيف الزمني مع حرصه على عدم تقديم ماضي الشخصية جملة واحدة بل ينثره على امتداد الرواية.

وهو يقدم الماضي كجزء من الحاضر في افتتاحيته، والسمة المميزة للافتتاحية في ألف ليلة وليلتان هي اختلاط الأزمنة إذ تغدو رؤية الأحداث مهمة صعبة وشائقة و«إن استعداداً أولياً عفوياً لدى القارئ لا يكفي لأن يجعلك تدخل عالم ألف ليلة وليلتان، إن فيها كثافة تصل إلى حد اللزوجة أحياناً إذا صح الوصف، تجعل الرؤية صعبة، ولاسيما في البدايات، وبحاجة إلى أنوار كاشفة»(١١).

ونستطيع أن نحدد مميزات الاستهلال في الرواية بما يأتي:

١- يستمر مشهد الاستهلال في الرواية حتى الصفحة (٢١).

٢- تعتمد على الحوار، والحوار ما هو إلّا تأكيد للحاضر.

٣- يستخدم الفعل المضارع (الذي يشير إلى الحاضر) بكثرة (يقول عباس، يتحسس عباس، تدخل عائدة، يقول نواف، تقول عائدة، تعبر نظرة، يصيح، يقبل... إلخ).

٤- الماضي الذي يأتي على ذكره في الاستهلال ماض قريب إلى حد ما (منذ تسعة أشهر) ويعود إلى الماضي عبر الاسترجاع وربط الماضي بالحالة النفسية للشخصية، يقول نواف: «**أمية طفلة. سحبتها من المدرسة... من الكفاءة. الآن عمرها اثنان وعشرون.../ وقف على الرصيف الآخر فسيح الصدر ضخم العظام /عندما رآته تراخت مفاصلها / تأبطت ذراعي ليلى ولمياء/ استدرن إلى جهة أخرى ومشين /قالت أمها جاء نواف ليراك، فاختبأت في المطبخ ونحبت نحيباً شديداً، ارتجفت من قمة رأسها إلى أخمص قدميها وأمسكت بالصنبور لئلا تقع /رأته يحوم فوق البيت وكيف سيعرف هذا البيت الطيني الحقير لكنه كان يعرفه**»(١٢).

٥- تخلو الافتتاحية من التركيز الزمني فلا نجد أيَّ إشارات زمنية باستثناء ما أتى عبر الحوار حول الصراع ضد الصهيونية وأمريكا التي يمكن أن تشير إلى مرحلة زمنية محددة (ص١١) وما جاء في تقرير صحيفة أسبوعية وردت فيه إشارات زمنية كثيرة (١٩٦٠- ١٩٦٢- ١٩٦٣م) التي تعطي دلالة على زمن القصة.

٦- أجاد الربط بين الافتتاحية وباقي أجزاء الرواية عبر عملية الربط المحكم لما جاء في الافتتاحية من عناصر زمنية وتطورات هذه العناصر وتفرعاتها كثيرة إلى نهاية الرواية.

٧- يصر الراهب على إبعاد الاستهلال عن عالم السكون والرتابة والجمود عبر تلاعبه بالأزمنة واستخدامه الفعل المضارع (رمز الحاضر) وسعيه إلى منح الاستهلال دينامية وسرعة تمكنه من ولوج صلب العمل الروائي.

وقــد يكون وراء عدم توقف هاني الراهــب للوصف أو للحديث عن الشخصيات بتفاصيل دقيقة في الاستهلال رؤيته للرواية على أنها استهلال لدخول زمن الهزيمة والانكسار، فالرواية تصوير للمجتمع بطبقاته وفئاته وتصوير لحالة الركود المميت التي تنتابه.

الماضي والحاضر والمستقبل

صدرت الرواية عام (١٩٧٧م) وهي تتناول عبر (٣٨٥) صفحة الظرف الحاسم والخطير الذي مرت به الأمة العربية على خلفية نكسة حزيران، محاولة تصوير الحياة اليومية بكل دقائقها في مدينة دمشق التي تبدو وكأنها البطل الرئيس في الرواية، إذن نحن أمام رواية تستمد محتواها من الحاضر لتتلاءم مع طبيعة التحديات الراهنة وتتفق مع المستقبل المرتقب.

ولا شــك أن الكاتب حينما بدأ الكتابة كان يدرك نهاية روايته، فهو يتحدث عن أحداث مرت وذاق الجميــع مرارتهــا، ومع ذلك فإن الكاتب يصر على أن يقــدم لنا هذا الماضي (الذي يمثل الحاضر الروائي) الذي يتركز بشكل خاص على المرحلة السابقة لحرب حزيران وما يليها.

أتقن الكاتب لعبة اختلاط الأزمنة والمزج بينها بشكل لافت إذ استفاد من تقنيات الرواية الغربيــة، وإذا كان هــذا الاختلاط يعد مزيّة فنية للروايــة إلاّ أنه وضع القارئ أمام حالة من الغموض في استكناه جوانب العمل المختلفة. و«إن تناوب ثلاث برهات زمنية ما بين الراهن والماضــي والمستقبل في الصفحة الواحدة أحيانــاً يعدّ في حينه ثورة على النمط التقليدي التتابعــي للزمن الروائي الذي كان يتوالى على الــورق بتوالي ترتيب الأحداث من الأقدم إلى الأحــدث. وليس بخــافٍ أن هذا النسق الزمني الذي مازال ملمحــاً حداثياً حتى يومنا هذا، يضفــي دينامية خاصة على السرد، ويحرّره من الرتابــة والترهّل، كما يستدعي قارئاً يقظاً، ومنبهاً إلى الانتقالات السريعة بين برهاته المختلفة»(١٣).

وظاهــرة الزمن هــي كل المادة الروائيــة المتناولة في «ألف ليلة وليلتــان»، فالزمن هو العصب الذي تنتقل عبره مجمل عملية السرد.

الحاضر في الرواية

«إن النظــرة الحديثة إلى الزمن تراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضــي غير منظم وغير مرتب، وكلمة الحضور تعني الوجــود الملموس والحي في الوقت نفســه، أي الحاضــر الزمني أو ما هــو كائن، وقد يكون ازدياد أهميــة الحاضر يرجع لتأثير

السينما في الرواية، إذ لا تعرف السينما إلّا زمناً واحداً هو الحاضر. ولا شك أن هذا الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية، أكثر من حياتها الخارجية، فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في النص»(١٤).

في الرواية حاضران حاضر تحياه الشخصيات وحاضر يعيشه الراوي ومهمته أن يتتبع الحاضر الأول ويرصده، وهو يطلب زمناً غير زمنهم وواقعاً غير واقعهم، ولكن ذلك لا يتحقق له إلا عبر استحضار الماضي والتوجه نحو المستقبل عبر تطلعات الشخصيات، وبذلك كانت الرواية منذ صفحتها الأولى مسرحاً لصراع عنيف بين مختلف الأزمنة.

وقد مثل الحاضر في الرواية الزمن الرئيس لأنه زمن الحياة اليومية، هذه الحياة التي ينكرها الكاتب على أبطاله ويجعلها إدانة لهم، ويحمِّلهم عبر تصويرها إثم الهزيمة، ومن خلال هذا الحاضر الذي يرسم تفاصيله يتطلع إلى المستقبل بتفاؤل عبر انتقاله إلى تتبع تدريبات إمام وعلي ومحمود في دورة العمل الفدائي.

فالحاضر بالنسبة إليه كان قبل الهزيمة تعبيراً عن رفض الواقع ورغبة في إحلال علاقات جديدة تقضي على حالة العطالة التي نعيشها، وأصبح بعدها يحمل تفاؤلاً بالمستقبل، ولكنه تفاؤل حذر على كل حال.

والحاضر في الرواية يمتلك كل الزخم الزمني فيها إذ يستعمله الكاتب بصورة مكثفة حتى يبدو وكأنه يضبط حركة الرواية ويوجهها.

ويفعل الكاتب ذلك من خلال:

١- **استخدام الفعل المضارع**: «إن الفعل زمن والزمن فعل - لا رواية بلا أفعال، الأفعال هي حجارة البناء في المعمار الروائي، الأفعال في الرواية هي بمنزلة الحركة في السينما، إن أداة الرواية ليست الصور فحسب، وليس الحوار والسرد فحسب مهما بلغت قوته، وإنما هو الفعل الزمني، الرواية فن زمني، تخضع لقوانين الفعل في الزمن، إن خضوع الرواية لقوانين الفعل في الزمن، يحقق مسألة في غاية الأهمية وهي إيقاع الرواية... الذي أشبِّهه بالنبض الذي يسري في عروقنا»(١٥).

ومن اللافت استخدام الفعل المضارع بكثرة في الرواية ومرد ذلك إلى رغبة الكاتب في التأكيد أنَّ الزمن الحاضر استمرار للماضي: «يقول عباس، تدخل عائدة، يصيح شيش بيش، يتابعون تقدم امرأة، يسير علي، تفيق أم خلف، يهبط الفجر، تشرق الشمس، تخرج أم

سليمـــان... إلـــخ» وكأن كل لقطة تبدأ بفعل مضارع، وهذا الفعـــل يبقي الرواية في حالة من الحركة المستمرة.

٢- **يسعى إلى منح روايته امتداداً عالمياً** وذلك من خلال رصده للتطورات السياسية في العالم التي لها تأثير في منطقتنا العربية أو تحقق عملية تقابل مع ما هو سائد لدينا (حرب فيتنام)، ومن هـــذه الأحداث التي جاءت الرواية على ذكرها (حرب فيتنام، وانقلاب اليونان، ومن الرئيس جونسون):

«وراء بحر الظلمات يجلس الرئيس جونســون ماداً ســاقيه الكاوبويتين على الطاولة، منذ ساعات طويلة استيقظ، وها هو الآن يتثاءب. يقول لجلسائه اللطيفين وسبابته تبرم خارطة مجسـمة مثبتة على حامل - يمكننا الآن أن نخرج انقلاباً عسـكرياً مسـلياً ببضـع رصاصـات وحفنة من الدولارات» (ص١٠).

(ص٢٦٢): حديث الرئيس جونسون مع سي أي إي حول تطورات الوضع في اليونان...

(ص٢٦٣): متابعة الحديث بين جونسون ووزير دفاعه وتدبيرهم أمر انقلاب عسكري في اليونان.

(ص٢٧٧- ٢٧٨): أخبار الانقلاب العسكري في اليونان.

(ص٢٧٩): أنباء حرب فيتنام.

(ص٢٨٣): حديث إمام ومحمود عن حرب فيتنام والحديث عن الحرب عندنا.

(ص٢٨٤): لقاء جونسون وليفي أشكول وحديثهم عن الأسطول السادس قرب المتوسط.

(ص٢٨٩): وفي هذا الصباح يستيقظ الرئيس جونسون باكراً (إشارة إلى بدء حرب حزيران).

وهـــذه الأحداث تشيـــر بوضوح إلى ما يحدث في المنطقة أو تشير بشكل مباشر إلى لعبة القوى العظمى في المنطقة ولاسيما أمريكا، أو للإشارة إلى نضال الشعوب الأخرى واستبسالها فـــي مقارعة الاستعمار (فيتنام). «ودون شك فإن هذا الامتداد العالمي الأفقي للرواية يجعل القارئ يعي بوضوح أن حاضره الذي يعيشه ليس منفصلاً عن الأحداث العالمية»[١٦].

٣- **يعطي المشهد امتداداً في الحاضر نفسه**، وذلك عبر استخدام أخبار المذياع وعناوين الصحـــف والتعليقات السياسية، فالمذياع مثلاً له دلالة زمنية تبرز من خلال نشرات الأخبار التـــي تؤكد مزيّة الحضـــور، «والمذياع يعكس وجهـــة النظر الرسمية العربيـــة، ويأتي صوته متداخلاً ليوضح حركة الحدث ويلقي أضواء على اتجاهه فهو يبين المراحل الزمنية التي يمر

بهـا الحدث»[١٧]. واستُخدِمَ المذياع فـي الصفحات (١٠٤- ٢٦٥- ٢٦٦- ٢٦٨- ٢٧٠- ٢٨١- ٢٨٤- ٣٠٣- ٣٠٨- ٣٠٩- ٣١٨- ٣٢٧- ٣٢٨) وهكـذا نلاحـظ أن المذياع يزداد استخدامه كلما اقتربنا من حرب حزيران وهي تشير إلى الصخب الإعلامي العربي الذي رافق الأحداث المتسارعة في المنطقة قبل وخلال حرب حزيران.

ويورد الراوي عناوين الصحـف في الصفحات (٢٩٦- ٣٠٧- ٣١٧- ٣٢٦- ٣٢٧) وكذلك في الصفحـة (٣٣٤) تناول عناوين صحيفة دمشقية (أدلة جديـدة تكشف الاشتراك الفعلي لأمريـكا وبريطانيا في العدوان الصهيوني - أسرار العدوان الثلاثي الجديد / مانشيت أسود /سيتحول الوطن العربي إلى مقبرة للغزاة / مانشيت أحمر/).

ويورد في الصفحة (١٤) تقريراً لصحيفة أسبوعية فيه وصف للتبعية والبؤس والأمية التي تعيشـ في ظلهما البيرو، «وقد يسر له ذلك التقرير إعطـاء الوضع الاجتماعي السابق بعداً جديداً واستفاد منه في إعطاء الوضع الاجتماعي والاقتصادي لسورية عام (١٩٦٣م)، إذ كان يقصـد بالتقرير سورية لا البيرو»[١٨]. ونشير إلى أنَّ الراوي قد انتقل من الخلاف بين عباس وعائدة وتبعيتها له للحديث عن التبعية في البيرو.

كمـا يشير إلى الحاضر من خلال استخدام كلمـة الآن، وذلك في الصفحات (٨٤- ٩٨- ١١٧- ١٤٧).

استخدام الزمن الماضي: الزمن الماضي «هو خلفية الحاضر أو تاريخ الحاضر، إنه الزمن الذي يحاوره زمـن الكتابة بوصفه يقع خارج دائرة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والفنية الحية الفاعلة في الإنسان والمجتمع والفن»[١٩].

وقـد وضح لوكاتش بدقة العلاقة التي تربط الماضـي بالحاضر بقوله: «إن سرد أحداث الماضـي لا يستخدم إلا لمصلحة السرد نفسه، ولعرض صـورة العالم، وكذلك لإبراز التوتر الملحمـي، وليس لشرح طبيعة البطـل وعلاقته بالمجتمع، وهذا كلـه يتعارض تماماً داخل الرواية، فالماضي ضروري جداً لشرح الحاضر وكيفية نشوئه وتطوره المستقبلي»[٢٠].

والزمـن الماضي في رواية «ألف ليلـة وليلتان» موجود إلى جانـب الزمن الرئيس فيها، الزمن الحاضر، وهاني الراهب يرى في الحاضر استمراراً للماضي ويرى في الماضي أساس الحاضـر، وعبَّر عن ذلك في ربطه عنوان الرواية بألف ليلة وليلة وعبَّر عن استمرار الماضي فـي الحاضر عبر اللازمة التي استخدمها في الرواية والتي تكررت بأشكال عدّة وكلها تشير

إلــى زمن ألف ليلة وليلة، فالراهب يؤكــد أن ما نحياه هو استمرار لعالم ألف ليلة وليلة عالم العطالــة والخمول والإحباط وقد ورد ذكر لفظة ألــف ليلة وليلة في الصفحات: (٣١- ٣٦- ٥٠- ٦٢- ٦٦- ١٠٧- ١٣٧- ١٩٨- ٢٢٢- ٣٣٥ - ٣٦١- ٣٦٤- ٣٦٦)، وذكر عبارة – في زمن ما يفيقون – ست مرات (٧- ٥٣- ٦١- ٢٧٥- ٢٧٦- ٣٤٩)، وعبارة – في زمن ما ينامون – مرة واحدة (ص٥٦)، وعبارة – وبعدئذ يفيقون – مرة واحدة (ص٦٣)، وعبارة – بعد أن يفيقوا – مرة واحدة (ص٣٦٦)، وعبارة – عندئذ يفيقوا – مرة واحدة (ص٣٧٥).

وهكذا نلاحظ تطور هذه اللازمة كلما اقترينا من الحرب، ونراها تتغير قليلاً بعد الحرب ليشير إلى الصحوة التي بدأت بانبثاق العمل الفدائي، وهو لم يكتف بذلك بل قدَّم قصة كاملة مــن قصص ألف ليلة وليلة (ص٨٥- ٨٦) ويقدم الــراوي الزمن الماضي عبر مقاطع تحسها منفصلــة عــن سياق السرد وذلك بغرضــ تحقيق حالة المقابلة بين لحظــة ما في الحاضر ولحظــة أخرى من الماضي بهدف دفع القــارئ إلى عقد مقارنة بين الموقفين، وفي محاولة من الراوي للامتداد العمقي للرواية، مثال ذلك ما ورد في الرواية:

– (ص١٢) قصة حرب داحس والغبراء التي استمرت أربعين عاماً.

– (ص١٦) في أثناء عودة علي في الليل يعرض قصة الخليفة عمر بن الخطاب مع المرأة التي تطبخ الحجارة لتسكت جوع أولادها.

– (ص١٨٩) قصة معاوية مع والي العراق عبد الله بن سلام، وحيلة معاوية في جعله يطلق زوجته زينب ليزوجها لابنه يزيد.

والماضي يستحضره عبر شخصية تاريخية مهمة وهي شخصية الخليفة عمر بن الخطاب التي كانت تمثل نموذجاً فكرياً للمدرس اليساري علي «**يقول المدير: ابن عمك علي، عمل لنا مشكلة في المدرسة. قال للطلاب ذلك اليوم إن عمر بن الخطاب هو لينين العرب، وقام عدد من الطلاب المتشنجين وقالوا هذه إهانة، بالكاد تمكنت من تهدئتهم. أكدت لهم أن الأستاذ علي تقي ومؤمن، وأنه يريد القول إن تاريخ العرب لا يخلو من بناة الدول**»[٢١].

وهكــذا نلاحظ أن الزمــن الماضي قد استخدمه دائماً بغرضــ المقابلة، وهو يستخدم الماضــي البعيد وأحياناً القريب، والماضي عنده لا يأتــي منفصلاً عن الحاضر، بل يقدمه كجــزء من الحاضر وذلك عبر عملية اختلاط أحسن تركيبها، ونلاحظ ذلك مثلاً في حديث نــواف عن أمية في (ص٩) وقــد أتيت على ذكره سابقاً وفيه انتقــل نواف من الحديث عن

أمية بالحاضر ثـم انتقل إلى ذكر اللقاء الأول بينهما والراوي يفصل بين الماضي والحاضر بالإشارة (/).

وهو لا يقدم الماضي دفعة واحدة بل يقدمه على دفعات ومثال ذلك شخصية عباس الذي وزّع الراهـب ماضيه عبر الصفحات (صـ٧– ٨) وكذلك في (ص٨٣) «**فـي يفاعته كانت دار المعلمين تتبختر في ذهن عباس قصراً مسحوراً. ثلاث سنوات ويناديه الجميع أستاذ وتتبجح في جيبه ٢٢٥ليرة شهرياً (...)**».

«**وكانت الكلية العسكرية قد غدت في خياله قصراً مسحوراً شحنه بالقوة الكافية للحصول على الشهادة الثانوية، وبعد عامين وضع على قمتي سترته الخاكي نجمتين وأحس أن منكبيه يزحمان السماء**».

(صـ ١١٦): «**في السنة النهائية من دراسته كان يخرج مع الطلاب إلى الشوارع ليهتف بسقوط الدكتاتورية العسكرية، كانت أياماً مجيدة طافحة بالحيوية والإيمان، وكان يرفض إنهاء المظاهرة إلّا معتقلاً أو مبحوح الصوت**».

(صـ ١٦٢): «**كان في القرية يرعى قطيع الغنم والماعز والبقر، وبيده كتاب. أراد وهو في البراري أن يلحق بحضارات ناطحات السحاب. أحياناً يأكل وجبتين، وغالباً وجبة واحدة، وما تبقى فمن البرية كالحيوانات الشاردة**».

(ص١٧٦– ١٨٧): «**قصص الحب التي عاشها عباس وهي تمثل الماضي القريب ويتبعها بماض بعيد. قصة عبد الله بن سلام مع معاوية**».

وكذلك نلاحظ المزج بين الماضي والحاضر في الصفحات (١٣٨– ١٣٩– ١٤٠) في أثناء محاولـة الملك كتابة مقالة صحفية، فهو يبـدأ بالحاضر وينتهي به ويتحدث عن ماض بعيد (قصة الحلاج)، وماض قريـب (حديث العقيد المهداوي مع المتهم)، وقد ورد الماضي عبر تداعي أفكار الشخصيات ص(٧– ٨– ٩– ١٩– ٢٤– ٣٢– ٣٩).

ومما تقدم نستنتج «أن رواية هاني الراهب ليست من نوع روايات تيار الوعي وإنما هي من نوع الروايات الجديدة التي تعتمد على السرد التوالدي والتزامني»[٢٢].

وإلى جانب ذلك يستخدم الكاتب أحياناً الدلالة التقليدية في الحديث عن الماضي:

(ص٨) منذ تسعة أشهر، (ص٣١) استرسلت في تذكراتها، (ص٦٧) الخميس الماضي عرض علـى أمي دفع إيجـار الغرفة ثلاثة شهور سلفاً، (ص٨٤) قبل عشر سنوات، (ص٩٧) قبل عام

طرق علي باب البيت الدلاَّل، (ص١١٦) في السنة النهائية من دراسته، (ص١٦٢) عندما جاء عباس إلى المنطقة قبل عامين.

المستقبل في الرواية

لا نجد أثراً للمستقبل في النص الروائي بشكل مستقل، ولكننا نجده في حوار الشخصيات وتعبيرها عن آمالها وتطلعاتها الفكرية ورؤيتها للمستقبل ولاسيما لدى الشخصيات التي تمثل الطبقة الكادحة التي لا تملك إلّا التفاؤل بالغد.

- وتقول أسمى: «**الجماهير تحلم بالخبز والحرية، نريد أن نوقف استغلال الإنسان للإنسان، نريد أن نؤمِّن عملاً لكل من يستطيع، نريد أن تسكن كل عائلة بيتاً صحياً مشمساً، ونريد قبل كل شيء أن نطرد المستعمرين من بلادنا**»(٢٣).

- «**حديث علي: ستغدو المعامل للعمال، والأرض لمن يعمل عليها، وسيوضع حد للاستيطان الصهيوني، الإمبراطوريات ستتلاشى، والقصور المنيفة ستنهار على ساكنيها**»(٢٤).

- «**يقول شيش بيش مستبشراً: سيأتي، بعد ألف ليلة وليلة، أيها السيد المحنط (سليمان) يوم ترى فيه جماهير العمال والفلاحين حاملة مشاعل الثورة العربية وتهتف للنصر، وسيعلم البرجوازيين أي منقلب سينقلبون**»(٢٥).

- يقول علي مخاطباً أمية: «**قوانينك وأعرافك هذه ستزول بعد مئة سنة، سيأتي شيء جديد. سيكون الناس أحراراً ولن يضطر أحد لأن يعيش حياتك. تصوري مجتمع من هذا النوع، كل شيء فيه قائم على أساس الحرية والأخلاق الجديدة**»(٢٦).

الترتيب الزمني للأحداث

يوجد في الرواية أكثر من /١٥/ شخصية أساسية، عدا الشخصيات الثانوية وهذه الشخصيات تمثل الطبقات الاجتماعية إذ تعبر كل منها عن تطلعات طبقتها ومواقفها وتأثرها وتأثيرها بالأحداث، والانتقال من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ومن مشهد إلى آخر يقتضي وجود عملية تزامن في تطور الأحداث.

ومزية الراهب في روايته أنه يعمد إلى تفتيت الحدث وتوزيعه ومن ثمَّ تغدو عملية تتبع الحدث وتطوره مهمة ليست بالسهلة. «وقد درج الروائيون الواقعيون على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيس في بناء الرواية نستطيع أن نسميه مستوى القص الأول الذي

يحدد المستويات الأخرى ويسهل إلى حد ما تتبعه في الرواية الواقعية إذ إنَّ الروائي يحرص على وضع معالم نصية تساعد القارئ على تتبعه مثل استخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة، وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي لتنبيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى يتمكن القارئ من وضعها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث»(٢٧).

والزمن في «ألف ليلة وليلتان» ليس إطاراً ضرورياً لتطور الأحداث وتناميها بل هو المحور الرئيس لتطور الأحداث حتى تصل إلى حرب حزيران، وبعد الحرب يبتعد عن استخدام التزامن وينتقل إلى التطور التوليدي للحدث (اتباع علي وإمام ومحمود دورة العمل الفدائي)، ويبرز تفتيت الحدث في الرواية بوضوح منذ (ص٧- ٩).

عمد الكاتب إلى تصوير الشخصيات كلها في وقت واحد، فهو يؤثر رواية حادثتين أو أكثر في وقت واحد، والرابط بين الحادثين هو الزمن فحسب «وكان هذا التزامن في الرواية يتضمن التناوب، بمعنى الانتقال من حادث إلى آخر ثم العودة إليه، ويعني رواية الثاني ثم تعليقه، مما يجعل القارئ يتشوق إلى الحدث التالي ثم يعلي شأن الرواية وأهمية كل جزء على حدة»(٢٨).

ويبدو تفتيت الحدث في سهرة عباس وسهرة شيش بيش (ص٧حتى ص٢١)، حديث إمام مع رئيس اتحاد العمال (ص١٥٢)، حديث طلعت بك مع عباس (ص١٧٠).

كما يكثر الكاتب من استخدام الإشارات الزمنية في نصه الروائي مثل عبارة مع التراتيل الأولى لصلاة الفجر (ص١٦)، كل صباح ص (٦١- ١٤٨)، ومنذ الصباح (ص١٤١)، نصف ساعة يمضي (ص١٣٥)، عند الضحى (ص١٢٦)، في الصباح التالي (ص٢٨٨)، ويتثاءب الليل (ص٥٦).

وهذه الإشارات الزمنية يريدها أن تعبر عن تطور الحدث أولاً وتأكيد استمرارية حياة ألف ليلة وليلة ثانياً وذلك عبر استخدامه عبارة كل صباح – ويدرك شهرزاد الصباح.. إلخ (ص٦٩- ص١١٩- ص١٧٥) ويشير إلى تواريخ محددة بغية التنبيه إلى زمن الحدث مثال ذلك ما جاء في تقرير صحيفة أسبوعية عام (١٩٦٢م) عن حالة التبعية والبؤس في البيرو، والكاتب يقصد سورية لا البيرو كما أسلفنا، ويلجأ إلى ذلك عبر تناوله أحداث عالمية (مؤامرات الرئيس جونسون – حرب فيتنام – انقلاب اليونان)، وهذه الأحداث تثبت حرص

الكاتب على منح روايته بعداً عالمياً فيما عدّه آخرون أنه دلالة تثبت سيطرة الراوي على السرد إذ إنَّ «المؤلف كلي الحضور Omni present موجود في الفرن والمقاهي والشوارع وفي فيتنام والبيت الأبيض وإسرائيل، بل يعرف كيف تدار الألعاب العالمية ومن يحرك خيوطها»[٢٩].

والراهب على الرغم من استخدامه تقنيات تفتيت الحدث والتزامن فإنه يحرص على بقاء التسلسل الزمني في سير الأحداث عبر مسار واحد يتخلله الاسترجاع منسوجاً ضمنه.

ونلاحظ من خلال ما تقدم من إشارات زمنية إلى الصباح والمساء والضحى إلى أن «عنصر الزمن مضغوط إلى الحد الذي لا يوجد فيه تطور زمني روائي بالمعنى المعروف»[٣٠]. إذ يعتمد في بناء روايته على تطور أكثر من حدث في الوقت نفسه، وتسير الأحداث بشكل متواز، فتنمو الشخصيات ضمن خطوط تطور الأحداث. «فالزمن يبدو وكأنه حاضر دائم، يستمر في صنع نفسه، وينغلق على الأحداث في حركة دائرية. من هذا الحاضر يولد المعنى، وينشأ انطلاقاً من التماثل والتكرار في الأحداث المروية، وفي تداخل للأزمان يقوي من إمكان حلول حدث مكان آخر»[٣١].

الاستباق

لم نجد هاني الراهب يستبق الأحداث أو يشرع بالحديث عن تطورات معينة فيقدمها قبل أوانها، فهو يركز على الزمن الحاضر أما المستقبل فلا يلتفت إليه، وإذا جاء فإنّه يأتي من خلال تطلعات الشخصيات وعبر آمالها وأمانيها (ص٦٦- ص٨٢- ص٨٣).

والاستباق مثلما هو قليل في الرواية التقليدية كذلك الأمر في الرواية الواقعية، والرواية تصوير حي ويومي للأحداث قبل حرب حزيران بتفاصيلها وجزئياتها، ومن ثمَّ فإن تناول المستقبل يبدو غير وارد.

ومن هنا لا نجد أي تقديم للحوادث أو استباق في عرضها ضمن النص الروائي.

الاسترجاع

المقصود بالاسترجاع أن «يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضاً بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

١- استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

٢- استرجاع داخلي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

٣- استرجاع مزجي وهو ما يجمع بين النوعين»[٣٢].

ويؤكد ميشال بوتور أهمية الاسترجاع بقوله: «إذا بذلنا مجهوداً قاسياً في اتّباع النظام الزمني بدقة متناهية، دون الرجوع إلى الوراء، حصلنا على ملاحظات مدهشة، وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام، وإلى ماضي الأشخاص الذين صادفناهم، وإلى الذاكرة ومن ثمَّ إلى كل ما هو داخلي، فيتحول الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج، وقد يصبح متعذراً حملهم على الكلام، وعلى النقيض من ذلك، عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيداً، تظهر الذاكرة كأنما هي حالة خاصة من هذه الحالات»[٣٣].

والاسترجاع الرئيس في الرواية هو استرجاع خارجي لجأ إليه الكاتب بهدف المقابلة، وهذا الاسترجاع يكثر لديه وذلك بسبب ضيق الزمن الروائي وانضغاطه، ولكن هذا الاسترجاع لا يأتي جملة واحدة بل يسعى الكاتب إلى تفتيته وتوزيعه على امتداد النص الروائي إذ لا يمكن أن تكتمل رؤيتنا لشخصية ما من شخصيات الرواية إلا بانتهاء الرواية، فمثلاً عباس يتناول ماضيه عبر عدة عمليات استرجاع، ويرد ذلك في الصفحات (٧- ٨- ١١٦- ١١٧- ١٦٢- ١٨٦- ١٨٧). وكذلك أمية التي يقدم ماضيها عبر الصفحات (٩- ٢٤- ٢٥- ٣٩).

ويمكن ملاحظة نماذج للاسترجاع الخارجي في الرواية فيما يأتي:

- (ص١٢) قصة داحس والغبراء.

- (ص١٦) الخليفة عمر بن الخطاب وحديث مع المرأة التي تطبخ الحجارة لتشغل أولادها عن الطعام، وقول عمر: «ويل لعمر من امرأة كهذه يوم القيامة».

- (ص ١٧) قال جبلة بن الأيهم: يا أمير المؤمنين، أتقضي بيننا وأنا ملك وهو سوقة؟ فقال عمر: لقد ساوى بينكما الإسلام.

- (ص١٠٧، ١٠٨) قصة أم حسن وهي قصة حب ابن الفلاح وابنة الآغا.

- (ص ١٣٨- ١٣٩- ١٤٠) يأتي الماضي بشقيه القريب والبعيد عبر كتابة الملك (القريب محاكمة المهداوي لأحد المواطنين العراقيين، والبعيد عبر الحديث عن مقتل الحلاج).

- (ص١٨٩) قصة عبد الله بن سلام والي العراق مع معاوية.

- (ص١٩٧) الحديث عن ليلة زفاف غادة قبل ثماني سنوات ولقائها بطلعت بك.

- (ص٢٩٢) حديث أم ميخائيل عن مشاركة زوجها في حرب (١٩٤٨م) مع الشهيد عبد القادر الحسيني.

وقد أتت هذه القصص لتؤكد استمرار الماضي في الحاضر أو لتعبر عن رؤية الراوي للحاضر على أنه استمرار للماضي بكل ما فيه.

وقد لجأ إلى الاسترجاع الخارجي لتوضيح خلفية شخصية ما ظهرت ولم يكن بالإمكان تفصيل الحديث عنها، مثلاً غادة يتحدث عنها بتفصيل في الصفحة (١٩٧).

أما الاسترجاع الوارد بغرض التداعي (المنولوج الداخلي وهو من تقنيات رواية تيار الوعي) نجده في الرواية في الصفحات (٧- ٨- ٩- ١٩- ٢٤- ٣٢- ٣٩) أي بشكل خاص في الحديث عن علاقة نواف وأمية، وفي ذكريات أم خلف في فلسطين، وهكذا فإن الكاتب جعل الانتقال بين الماضي والحاضر ممكناً بفضل التقنية العالية التي استخدمها في عملية الربط بين مقاطع الاسترجاع ومستوى القص الرئيس.

طبيعة الزمن الروائي: أشكاله- تجسيده

يتسم الزمن الروائي بالنظر إلى طبيعته إلى قسمين (هما أساس البناء الزمني في الرواية):

١- **الزمن النفسي أو الداخلي**: ازداد اهتمام الكتَّاب بالزمن النفسي مع تطور الرواية باتجاه حرية الحركة بين وحدات الزمن المختلفة (الماضي والحاضر والمستقبل) ومع التطور الذي حدث في تقنياتها، ومع اختلاف موقع الراوي ودوره، ومع التخلص من التسلسل في تقديم الحدث التاريخي.

وكذلك لاتجاه الرواية بشكل أساسي باتجاه الإنسان ومشكلاته، أي نحو الاتجاه الواقعي في الرواية، وكلما ركز الكاتب على الشخصية نفسها تقلص الزمن الخارجي وصغرت وحداته، وكلما بعد خارج الشخصية اتسعت الرقعة الزمنية، فالزمن النفسي يلغي الأزمنة التقليدية (الماضي – الحاضر – المستقبل)، كما يلغي عقارب الساعة ويحل محلها تجليات النفس.

والراهب يدخل في أعماق شخصياته يحللها ويعود معها إلى ماضيها عبر ذكرياتها (نواف – أمية – أم خلف – أم حسن – شيش بيش – غادة) هذه الشخصيات تعود إلى الماضي عبر

الذكريات مباشرة (المنولوج الداخلي) أو عبر التحليل النفسي لمواقف هذه الشخصيات من الراوي، إذ إنَّ الراوي يحتل موقعاً متميزاً من حيث إلمامه بتفصيلات واسعة عن شخصياته، ولكن هذا الراوي لا يقدم كل ما يعرفه عن شخصياته دفعة واحدة بل يتفنن في تفتيته وتوزيعه على امتداد الرواية.

٢- **الزمن الطبيعي**: وهو خاصية موضوعية من خواص الطبيعة، ولهذه الخاصية جانبان هما التاريخي والكوني.

أ- **الزمن التاريخي**: «يتجه إلى الأمام ولكنه يتقدم إمَّا صاعداً نحو التقدم والتطور والنمو، وإمَّا هابطاً نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط»[٣٤] كما يتجسد الزمن التاريخي في النص الروائي في صور مختلفة منها استخدام الوقائع التاريخية التي تقع في المدّة الزمنية التي اختارها المؤلف إطاراً لروايته، ومعالم على الطريق يستطيع القارئ أن يتعرف إليها كوسيلة لعكس الواقع الخارجي في النص التخيلي وهذا ما يسميه رولان بارت الإيهام بما هو الحقيقي.

وفي الرواية يتجسد الزمن التاريخي من خلال تحديد زمن الأحداث، والإشارة المباشرة إليها عبر البطاقة التي يفتتح بها الكاتب روايته، إذ تجري أحداث الرواية ما قبل حرب (حزيران ١٩٦٧م)، ومن ثمَّ فهي تتعامل مع التاريخ بمقدار ما هو واقع، يعيش في عالم ألف ليلة وليلة.

فالرواية تعد تسجيلاً واقعياً للحياة اليومية في مدينة دمشق بتفصيلاتها ودقائقها، ومن ثمَّ تتعامل مع حدث وقع في الماضي أي دخل ضمن حيز التاريخ، وذلك بالنسبة إلى زمن القراءة على الأقل، أو حتى بالنسبة إلى زمن الكتابة وزمن صدور الرواية عام (١٩٧٧م)، فالكاتب يعود إلى ما قبل حرب حزيران يستقصي ويحدد العوامل السلبية الكامنة في جسد المجتمع التي أسهمت في وقوع النكسة.

إذن، فالإشارات التاريخية في الرواية واضحة تماماً بالنسبة إلى زمن الأحداث وتاريخها. والحالة الثانية تبدو من خلال العودة إلى التاريخ العربي الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي ومحاولة استحضار بعض الصور والمواقف والأحداث من هذه العصور، والكاتب يأتي بها على سبيل المقابلة لتحقيق حالة من التحريض في نفس القارئ، وشد انتباهه للمشكلات والمآسي التي نعيشها في الواقع.

ب- **الزمن الكوني أو الفلكي**: هو زمن الطبيعة، والكاتب يؤكد هذا الزمن الذي يتجسد في حركة الشمس في السماء، إذ لا يبرح على امتداد الرواية يشير إلى المساء أو الصباح أو الضحى أو الغروب... إلخ، وهو حريص على تقسيم النهار إلى أجزاء فعلى سبيل المثال يأتي على ذكر الصباح في الصفحات (٥٦- ٦١- ١٤٦- ٢٢٣- ٢٩٢) ويأتي على ذكر المساء في الصفحات (٨٠- ١١٢- ٢٦١) وعند العصر في الصفحة (٢٨٦) وعند الغروب (٢٢) وعند الضحى (١٢٦- ١٣٢)، وقد تمكن الراهب من المزج بين الزمنين التاريخي والكوني وتحقيق حالة الاندماج بينهما إذ لم يظهر أي تعارض بينهما أو اختلاف.

الزمن الروائي: سرعته وبطؤه

التلخيص: الخلاصة تعرَّف بأنها «تقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة»[٣٥].

وتسهم الخلاصة في تسريع الزمن الروائي عبر تجاوزها مدة زمنية طويلة قد تصل إلى سنوات عدة وتقديمها في أسطر عدة على مستوى السرد، وترتبط الخلاصة عادة بالأحداث الماضية، وتمكننا من تتبع مواقف الشخصيات جميعها، كما تمكننا من تتبع تطور الأحداث الرئيسة والثانوية كلها.

والتلخيص لا يتوقف عادة عند التفاصيل وله عند الواقعيين وظائف عدَّة نذكر منها:

١- «المرور السريع على أمداء زمنية طويلة.

٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

٣- تقديم عام لشخصية جديدة.

٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

٥- تقديم الاسترجاع.

٦- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث»[٣٦].

ويحرص الكاتب في روايته على عرض مواقف الشخصيات وأزماتها، وهذه الشخصيات لا تمثل شريحة اجتماعية واحدة بل إنها تمثل الطبقات الاجتماعية المختلفة، ولذلك نراه يحرص على التلخيص بغية تقديم وتصوير مواقف شخصياته كما في الصفحات (٥٦- ٥٧- ٥٨- ٦٢- ٦٣- ١٧٨- ١٧٩). وكذلك الأمر في الصفحة (٢٢٢) «**لا الروح ولا الجسد، كل شيء**

منهار وفاقد وزنه. ويشرح علي: لأن كل شيء سينشأ من جديد. ويقول إمام: بل كل شيء يتكوَّن الآن، وفي كل مجال. ويتساءل سليمان: آما آن لنا أن نتخلص من غيبيات الروح وغبائياتها؟ وتقول أمية: ولكن الروح شيء غير ما تعود الناس على التفكير فيه. وتتنهد عائدة: آه، يا حسرة».

وفي الصفحتين (٢٨٨- ٢٨٩) يقدم لنا الكاتب خلاصة يصور فيها شخصياته الرئيسية وحركتها في صباح يوم الحرب (علي، وسليمان، وسليمى، وأم خلف، وأم إمام، ومحمود، وأبو نصوح).

ويقدم الكاتب في الصفحة (٢٨٥) تلخيصاً لمواقف الدول العظمى من أزمة الشرق الأوسط قبل حرب حزيران.

وفي الصفحة (٢٦١) يأتي التلخيص كتمهيد لمشهد قادم، وفيه يعرض دون تفاصيل كثيرة حياة بعض شخصيات الرواية، كما يقدم بعضاً من صور الظلم والفقر الذي يستبيح المدينة.

وبشكل عام فالراهب يلجأ إلى التلخيص إذ يبدو وكأنه جزء من المشهد، ويكاد يتركز هذا التلخيص على عرض مواقف الشخصيات، إذ لا نجد صور التلخيص الأخرى في نص الرواية، وقد يكون ذلك بسبب ضيق الزمن الروائي، والراهب يحرص على استخدام اللغة الأدبية إذ تقترب لغته الروائية من لغة الشعر، وهذا ما يبعده عن التلخيص الذي يقترب من التجريد.

الوقفة: تظهر حينما يعمد الكاتب إلى الوصف، إذ يصبح الزمن الذي يستغرقه القول أكبر ولحد بعيد من الزمن الذي تستغرقه الوقائع، فالوقفة حركة تتبدى في الحالات التي يكون فيها قصُّ الراوي وصفاً، إذ ذاك يصبح الزمن على مستوى القول أطول وربما لا نهائي الزمن على مستوى الوقائع، أو قل إن الطول الذي يستغرقه القص يفوق بما يقاس مدة زمن الوقائع، حتى إن هذه المدة تكاد أن تعادل الصفر، وتكتب هذه المعادلة على النحو الآتي:

ز/ ص <ز/ ق أي إنَّ زمن القص أطول بما لانهاية من زمن الوقائع»[٣٧].

وحركة الوصف في «ألف ليلة وليلتان» تتمحور بشكل أساسي حول دمشق البطل الحقيقي للرواية، فالأحداث جميعها تجري على مسرحها، ومن ثمَّ فالكاتب يخصص لهذه المدينة حيزاً واسعاً من الوصف في الصفحات (٥٦- ٦٠- ٧٩- ١٠٩- ٣٣٤- ٣٣٥- ٣٣٦) ومما يقوله في

وصف دمشق: «**دمشق لا تموت، كلما استكانت فيها الأشجار وهمدت أنفاس الناس، هبت عليها موجات الريح الشرقية ودغدغت جسدها الغيور برمال الصحراء، تثور الريح والصحراء فتغص المدينة بذريرات مميتة، ينعقد الغبار في الجو، ينسرق عبر النوافذ والمسافات ليلتصق بمسام البشر وأجفانهم**»[٣٨].

وأحياناً يأتي الوصف على لسان الشخصيات ص (١١١- ١١٢)، كما في وصف الملك للمساء الدمشقي، وأحياناً يمتد الوصف على صفحات عدة (٣٣٤- ٣٣٥- ٣٣٦). ويصف الكاتب بدقة متناهية بعض الأماكن، ودقة الوصف خصيصة جديدة للرواية الحديثة فهو يصف المطبعة بقوله: «**ويعود القبو إلى صمته الصاخب، إلى اليسار آلتا طباعة ضخمتان تجعجعان كالطاحون وتنسلان الصفحات المطبوعة، في صدر المكان ثلاث آلات لصف الأحرف جلس أمامها ثلاثة عمال، فبدت وكأنها معابد وثنية ركع حيالها حاملو القرابين - معابد وقرابين من نوع مختلف: فعلى خاصرة كل آلة فرن صغير يتدلى فيه قالب من رصاص، والقالب يذوب ببطء محسوب كي يزود الآلة بالكمية اللازمة لصف الحروف، وعلى بعد ربع متر منه يجلس محمود وزميلاه، من هنا أيضاً تصدر أصوات ثاقبة، ليست طاحنة لكنها تكفي لعزل سامعها عن العالم الخارجي، وبين اليسار والوسط لفائف ورق ضخمة ونفاياتها، وفوقها علقت لوحة حائلة اللون.خطر حريق... إلخ**»[٣٩].

كما يلجأ الكاتب إلى وصف عائدة وهي تحضر طعام الغداء فيصف بدقة أنواع الطعام وطريقة التحضير وأدوات المطبخ، ص(١٦٥- ١٦٦).

ومهمة هذا الوصف إعطاء تفصيلات حول حدث ما يريد الكاتب أن يلقي عليه الضوء، وهذا الوصف يجمد حركة القص ويقلل من تسارع الأحداث، إذ يأخذ الراوي استراحة تمكنه من ولوج أحداث أخرى قادمة بعد الوصف، أو يمهد لأحداث جديدة، كما أنها تمكن القارئ من التقاط أنفاسه أمام هذا الحشد الهائل من الأبطال والأحداث، وهذا الوصف الدقيق للمياه بدمشق مقصود بعينه لأن الكاتب يريد أن يصور بدقة كيف كانت تجري الحياة اليومية في هذه المدينة قبل نكسة (١٩٦٧م).

الثغرة: يتم بها تسريع السرد الروائي وذلك عبر تجاوز الأحداث إلى الأمام وأحياناً يكون التجاوز بقرينة دالة وأحياناً يكون ضمنياً، وبذلك تكون الثغرة وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو من دونها،

وفي مثـل هذه الحال يكون «الزمن على مستوى الوقائع زمناً طويلاً، أما معادله على مستوى القـول فهـو جد موجز أو أنه يقارب الصفر، أما معادله على مستوى القول فهو جد موجز أو أنـه يقارب الصفر وعليه يمكن وضع المعادلة الآتية: ز/ص > ز/ق أي إنَّ زمن القص أقصر بما لانهاية من زمن الوقائع»(٤٠).

والثغرة نوعان واحدة مميزة مذكورة وأخرى ضمنية نفهمها من خلال سياق النص الروائي، والثغـرة موجودة فـي نص الرواية على مستـوى الزمن الحاضر، كما هـو الحال في معظم الروايـات الواقعية، والثغرة لديه تأتي مذكورة غالباً ونجـد أمثلة ذلك (ص٩٨) ومرت الأيام فنقـح محمود موقفه إلى حد التبديل، المشاعر السلبية عبء ثقيل لا يطيقه) – (ص٢٥٢في اللقـاء الثانـي) – (ص٢٨٨ في الصباح التالي تمضي إلى مركـز مراقبة الامتحانات ويدخل علـي إلى قاعة الامتحان في مدرسة أخرى)، (ص٣٤٤ في النهار التالي حاول أن يهرب، كان عليه أن يتخذ قراراً).

(ص٣٦٨ صباح اليـوم التالي توقظ إماماً عطسة داوية عنيفة) – (ص٣٧٧ خلال أسبوع تضل قدم محمود معطوبة، لكنه يرفض أن يستريح في الخيمة، يشاركهم، إلَّا في الركض والهرولة).

وهكـذا نلاحظ أن هذا القفز يتم ولكن ليس مدّة طويلة بوصف عنصر الزمن في الرواية مضغوطاً بما فيه الكفاية، وهذا القفز يتم إلى الأمام على مستوى الوقائع فيما يساوي صفراً على مستوى القص، وهذه الثغرات سرعت السرد كما اقتصدت فيه.

أمـا بالنسبة إلى الثغرة الضمنية فهي قليلة فـي الرواية، وقد يكون ذلك لكثرة الإشارات الزمنية في الرواية، ولكن يمكن أن نجد مثالاً عليها في (ص٣٨١) عندما يخبر إمام علي بأن أمية حبلى من رجل سويسري وهذا يشير إلى مرور مدة لا تقل عن شهرين من الزمن.

المشهد

يسهم المشهد في تخفيف سرعة إيقاع الرواية، ويقصد به الحوار القائم بين الشخصيات. وفـي هذا الحوار يصبح القول مساوياً زمنياً للوقائع التـي تجري «كأن القصّ مشهد نصغي إليه وهو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان وبذلك يتساوى زمن القصّ مع زمن وقوعه. وتكتب معادلة هذه الحركة على النحو الآتي:

ز/ص = ز/ ق أي إنَّ زمن القص يساوي زمن الوقائع»(٤١).

«وللمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، ولذلك تعول عليها الروايات كثيراً وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصة»[٤٢].

وهاني الراهب في روايته يعتمد اللقطة كأساس في عرض أحداث روايته ويقسم اللقطة إلى مشاهد عدة ويمزج بين مشاهد لقطتين أحياناً ومن ثمَّ فإن المشهد يأتي لديه مقابلاً لمشهد آخر في أغلب الأحيان. وأحياناً يورد مشهداً رئيساً وإلى جانبه مشهد آخر، والهدف من ذلك تصوير الواقع اليومي لشخصياته والحرص على استمرار تطور الحدث الذي عمد إلى تفتيته كإحدى تقنياته الفنية، ومن ثمَّ فإن المشهد في «ألف ليلة وليلتان» وحدة أساسية في بناء الرواية يعتمده الكاتب لتصوير شخصياته وكشف طبائعها، كما يستخدمه بغية منح نصه الروائي مزيداً من الحركة والانسيابية.

وتأتي مشاهده دائماً مشحونة لتعبر عن الضيق الذي تعيشه الشخصيات أو عن الانحراف الذي تسير في طريقه. وعملية التقطيع التي اعتمدها أثقلت على القارئ وحمَّلته مزيداً من الجهد لقراءة الرواية، إلَّا أن ذلك لم يجعل الرواية تغوص في عالم الغموض، كما خيل لبعضهم، بل على العكس فإن تتبع مشاهد الرواية بدقة يقودنا إلى رسم صورة واضحة المعالم عن المجتمع الدمشقي قبل حرب حزيران بجوانبه وطبقاته وعلاقاته.

علاقة الزمن بالشخصيات

إن الزمن هو الإطار الذي يتم فيه استيعاب حركة الشخصيات ونمو الأحداث وتطورها، والشخصيات في الرواية الحديثة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمرجعياتها الزمنية، وإذا كانت الرواية التقليدية أكدت دور الشخصية في بناء الرواية، فإن الرواية الحديثة أكدت دور الزمن والمكان.

وهذا لا يعني أن الزمن قد طغى على الشخصية بل على العكس فقد ازداد ارتباط الزمن بالشخصية، فالشخصية تعيش ضمن زمن، وتؤرخ لمرحلة معينة من الزمن، كما تعيش الزمن بوحداته المختلفة (ماضياً وحاضراً ومستقبلاً).

ورواية «ألف ليلة وليلتان» تؤكد هذا الارتباط بين الزمن والشخصية، على أن هاني الراهب حاول أن يسلك سلوكاً خاصاً في تصوير الشخصيات إذ نجد أن البطولة الفردية غائبة وأن المؤلف جعل خمس عشرة شخصية تتقاسم بطولة الرواية، وجمع المؤلف شخصياته ضمن ثلاثة اتجاهات حتى يسهل عليه تصويرها.

«- اتجاه السهرات والخمرة (عباس، وعائدة، وأمية، ونواف).

- اتجاه الجلوس في المقهى للعب النرد، أو الجلوس عند أم تحسين للعب القمار (سليمان، شيش بيش، الملك).

- اتجاه التفكير الثوري (إمام، وأسمى، ومحمود، وسليمى).

وحاول الربط بين الاتجاهات بإشراك بعض الشخصيات في أكثر من اتجاه (علي مثلاً) أو باقتراب شخصيات أخرى من اتجاه ما لصلة قربى تربطها بشخصية من شخصياته»[٤٣].

والمؤلف غايته رصد الحياة اليومية لهذه الشخصيات وتتبع أزماتها ومواقفها وانفعالاتها وهذه الشخصيات تمثّل الطبقات الاجتماعية جميعها في مرحلة ما قبل حرب حزيران، والشخصيات التي يقدمها في روايته هي شخصيات تشبه الشخصيات التي يقدمها الملك ويرسمها «هي شخصيات لا هي مريضة ولا هي سوية، لا هي استثنائية ولا هي تافهة، لا نبيلة ولا وضيعة، إنما مرتبطة بشرطها الاجتماعي. كل منها يأكل وينام ويتزوج، ويموت. له مسرات صغيرة وأمجاد أصغر، وله عنعنات ومخازٍ صغيرة. ويتنطع لمشاكل الأمة العربية»[٤٤].

ونتساءل هل هاني الراهب جعل من أبطاله نماذج ثابتة؟ وهذا السؤال يدفعنا للحديث عن البطل النموذجي ولوكاتش قد وضح الماهية التي يتم عبرها خلق شخصية نموذجية «إن الشخصية الأدبية لا تصبح مهمة ونموذجية إلَّا حين يتسنى للفنان الكشف عن ارتباطات كثيرة بين الملامح الفردية لأبطاله والمسائل الموضوعية العامة»[٤٥].

والراهب جعل من شخصيات روايته نماذج تمثل طبقاتها، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأحداث الجارية حولها مع الغموض في التركيبة النفسية لهذه الشخصيات والسعي لتحليلها، وكشف النقاب عن أزماتها المختلفة. وقد أخذ بعض النقاد على هاني الراهب كيفية تصويره لشخصياته إذ جعل «كل شخصية في الرواية لها مهمة ثابتة وصفات نفسية ثابتة لا تتغير. لقد حدد الروائي الكلي القدرة ملامح هؤلاء وأمزجتهم ومشاعرهم ومصائرهم، فالشخصية في الرواية ثابتة لا تتغير ولا تتطور، وإذا تغيرت فبخط مستقيم لا فيه انحراف ولا انعطاف إذ يظل الخيِّر خيّراً دائماً والشرير شريراً دائماً»[٤٦].

ولذلك ما يُسوِّغه فالزمن الروائي مضغوط إلى حد كبير، مما لم يفسح المجال أمام المؤلف لأن يغير من خط سير شخصياته أو يحدث انقلاباً بها، والشخصيات التي يرسمها

شخصيات ناضجة واعية تجاوزت مرحلة تشكل الملامح الأساسية ومن ثمَّ أخذت مستوى مُعيَّناً من التفكير والأداء.

وإذا تتبعنا الكيفية التي تعاملت بها الشخصيات مع الزمن، فإننا نجد حرص الكاتب على الزمن الحاضر، وهذا الحاضر يقسم إلى حاضر تحياه شخصياته وحاضر آخر يعيشه الراوي يتتبع من خلاله الحاضر الأول ويرصده، ويأتي الزمن الماضي عبر الاسترجاع أحياناً كما عند أمية وأم خلف، إذ يصور لنا ماضي هذه الشخصيات، وهذا الماضي لا يقدم لنا تاريخ الشخصية فحسب، وإنما يقدم صورة عن الأحداث السياسية التي جرت في الماضي وتركت أثراً عميقاً في الشخصية نفسها (أم خلف) ويأتي الماضي في كثير من الأحيان من خلال الراوي الذي يتتبع نمو الشخصية ويعيدنا إلى ماضيها لتأكيد حالة التناقض والتأزم التي يعيشها (عباس).

إذن، الشخصيات بمجملها تعيش الزمن وتشكو من تداخل وتصارع مراجعها الزمنية والحاضر في الرواية شديد الوطأة على بعض الشخصيات مما يجعلها تستشرف صورة للمستقبل تذوب فيه التقاليد والأعراف السائدة في الزمن الحاضر.

علاقة الزمن بالمكان

«المكان أشدُّ ما يكون ارتباطاً بالزمن، على النحو الذي يتجلّى الزمن في كل مرافق التشكيل السردي من أوّل فاعلية يتحرك فيها أي عنصر من عناصر السرد وحتى آخر فعالية في هذا السبيل»(٤٧). ولقد احتل المكان والزمان أهمية بالغة في الرواية الحديثة، وقد لعبا دور البطولة في بناء هذه الرواية، ويشير باختين إلى العلاقة بينهما «وما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص. الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً، والمكان أيضاً يتكثف ويندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث التاريخ، علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني»(٤٨).

وفي رواية ألف ليلة وليلتان علاقة قوية بين الزمان والمكان، فالمكان ينمو ويتشكل بتشكل الزمان وتطوره، فالزمان يحدد المكان والمكان يتغير وينمو ويتطور بفعل ما يحدث في الزمان من تغير وتطور.

«فالمكان يكتسب كينونته من الزمان الذي يدب فيه الحركة، والزمان يكتسب زمنيته من المكان والحركة، التي في داخله»(٤٩).

والراوي في «ألف ليلة وليلتان» يحرص على وصف المكان أي مدينة دمشق، فدمشق هي البطل الحقيقي في الرواية، والراوي يصف أسواقها وشوارعها الضيقة، وبيوتها، حركة الناس فيها، ولا يتوقف عند ذلك بل نراه يصف المساء الدمشقي بدقائقه وبطبيعة الحركة التي تدب في أوصاله وتمنحه الحياة، والمكان في الرواية يتشكل من خلال الزمن أولاً، والأشخاص والحركة ثانياً. مثال ذلك وصفه لحركة الأشخاص في المطبعة وطبيعة العمل فيها، وهذه الدقة في الوصف تخدم نمو الحدث الروائي الرئيس.

والأماكن التي تتم فيها الأحداث متنوعة (المقهى، وبيت عباس، وبيت نواف، والمدرسة، والمشفى، وبيت طلعت بك، ومكتب عباس، والقرية، والسوق)، فهي بشكل أو بآخر دمشق بكل ما فيها من قديم وجديد، ووصفه لدمشق هنا ليس وصفاً فوتوغرافياً بل إنه يأتي عبر رؤية الشخصيات لها.

إذ «لا يمكن فصل المكان هنا عن الزمان. وهو يحمل التاريخ، ولا معنى له من دونه. فعبر مكان دمشق تتدرج، ليس خمسة آلاف عام من الوجود فحسب، ولكن أيضاً الحوار بين الحاضر والماضي في عالم ألف ليلة وليلة»(٥٠).

وممّا تقدم فالمكان لدى الراهب ليس محدداً أو ثابتاً ضمن جدران عدة، بل هو متغير وفق حركة الشخصيات وإسهامها في رسم الحدث، وتبرز في الرواية حرية الحركة والانتقال بين مكان وآخر، وقد يعود ذلك إلى استخدام الكاتب التزامن في تصوير الأحداث ونقلها.

ويمكن أن نجمل أهم نتائج الدراسة بما يأتي:

- تمتاز الرواية باختلاط الأزمنة ولاسيما في مقدمتها.
- الزمن الحاضر هو الزمن الرئيس في الرواية، تعيش في ظله الشخصيات، تؤثر وتتأثر به.
- يأتي الزمن الماضي في الرواية بشقيه القريب والبعيد، وجاء الماضي البعيد بهدف المقابلة مع الحاضر.
- استفاد الكاتب من التقنيات الزمنية المختلفة كالتلخيص والوقفة والثغرة والمشهد.
- تمتاز الرواية بضيق الزمن، فهي تتناول أحداث مرحلة تاريخية قصيرة نسبياً.

- يحقق الزمن علاقة ارتباط وثيقة مع المكان والشخصيات.

- يعمد المؤلف إلى رواية حادثتين أو أكثر في وقت واحد، فالزمن هو الرابط الوحيد في عملية السرد وهو أساس تطور الأحداث وتناميها.

- يسعى الراوي إلى تفتيت الحدث وتوزيعه بغية الإثارة والتشويق.

- ومما تقدم نجد أن الرواية تعد نموذجاً للرواية العربية التي استطاعت استيعاب مجمل التقنيات الروائية الحديثة وفي مقدمتها التقنيات الزمنية.

الهوامش

(١)- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: د. أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة: ١٩٧٢م، ص٨.

(٢)- كولن ولسن، فن الرواية، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م، ص٩٧.

(٣)- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٨٨م، ص٢٢.

(٤)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط١، ١٩٨٩م، ص٤٩.

(٥)- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ص١٣٤.

(٦)- فيصل سماق، الرواية السورية نشأتها وتطورها- مذاهبها، مطابع الإدارة السياسية، دمشق، ط١، ١٩٨٤م، ص٤٤.

(٧)- جلال فاروق الشريف، ألف ليلة وليلتان، مدخل إلى قراءة رواية هاني الراهب، الموقف الأدبي، العدد /٨٣/، آذار ١٩٧٨م، ص٨.

(٨)- سيزا قاسم، بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص٣٩.

(٩)- الرواية، ص ٧- ٨.

(١٠)- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص٤٢.

(١١)- جلال فاروق الشريف، المرجع السابق، ص٩.

(١٢)- الرواية، ص٩.

(١٣)- نذير جعفر، عوالم روائية في مرآة النقد التطبيقي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٦م، ص١٩٦.

(١٤)- سيزا القاسم، المرجع السابق، ص٢٧.

(١٥)- شاكر النابلسي، مدار الصحراء، دراسية في أدب عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص١٠٧.

(١٦)- سمر روحي الفيصل، ملامح في الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩م، ص٣٥٤.

(١٧)- شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ص٢٠٧.

(١٨)- سمر روحي الفيصل، المرجع السابق، ص٣٥٤.

(١٩)- عبد السلام الككلي، الزمن الروائي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط١، ١٩٨٩م، ص٨.

(٢٠)- عبد السلام الككلي، المرجع السابق نفسه، ص٨.

(٢١)- الرواية، ص٩٣.

(٢٢)- سمر روحي الفيصل، المرجع السابق، ص٣٦٣.

(٢٣)- الرواية، ص٨٢.

(٢٤)- الرواية، ص٨٣.

(٢٥)- الرواية، ص٦٦.

(٢٦)- الرواية، ص٢٥٣.

(٢٧)- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص٣٦٦.

(٢٨)- سمر روحي الفيصل، المرجع السابق، ص٣٦٦.

(٢٩)- محي الدين صبحي، البطل في مأزق- دراسة في التخييل العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩م، ص٩٩.

(٣٠)- محمود الربيعي، قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٠٤.

(٣١)- إليزابيث فوتييه، الإبداع الروائي المعاصر في سورية من ١٩٦٧م إلى يومنا هذا، ترجمة: د. ملكة أبيض، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨م، ص ١٥٦.

(٣٢)- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص٥٤.

(٣٣)- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٢: ١٩٨٢، ص٩٨.

(٣٤)- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص٦٨.

(٣٥)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص١٤٥.

(٣٦)- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص ٧٨.

(٣٧)- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص٨٣.

(٣٨)- الرواية، ص ٥٦.

(٣٩)- الرواية، ص١٤٤.

(٤٠)- يمنى العيد، المرجع السابق، ص. ص ٨٢- ٨٣.

(٤١)- يمنى العيد، المرجع سابق، ص٨٤.

(٤٢)- حسن بحراوي، المرجع السابق، ص١٦٦.

(٤٣)- سمر روحي الفيصل، الرواية السورية والحرب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ١٩٨٤، ص.ص (٣١- ٣٢).

(٤٤)- الرواية، ص ٢٤٤.

(٤٥)- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٧٠، ص٢٨.

(٤٦)- محي الدين صبحي، المرجع السابق، ص١٠٤.

(٤٧)- أ.د محمد صابر عبيد - د.سوسن البياتي، مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، ط١، دار العين للنشر، القاهرة: ٢٠٠٨م، ص ١٠٣.

(٤٨)- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٩٠م، ص.٦.

(٤٩)- شاكر النابلسي، المرجع السابق، ص ٢٣٤.

(٥٠)- إليزابيث فوتييه، الإبداع الروائي المعاصر في سورية من ١٩٦٧م إلى يومنا هذا، ترجمة: د. ملكة أبيض، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨م، ص ١٥٤.

المصادر

- هاني الراهب، رواية ألف ليلة وليلتان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

المراجع

(١)- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ص١٣٤.

(٢)- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠م.

(٣)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.

(٤)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

(٥)- سمر روحي الفيصل، الرواية السورية والحرب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٨٤م.

(٦)- سمر روحي الفيصل، ملامح في الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩م.

(٧)- سيزا قاسم، بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

(٨)- شاكر النابلسي، مدار الصحراء، دراسة في أدب عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

(٩)- شكـري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.

(١٠)- عبـد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الروايـة العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٨٨م.

(١١)- فيصل سماق، الرواية السورية نشأتها وتطورها - مذاهبها، مطابع الإدارة السياسية، دمشق، ط١، ١٩٨٤م.

(١٢)- كولن ولسن، فن الرواية، ترجمة محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م.

(١٣)- محمود الربيعي، قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م.

(١٤)- محيـي الدين صبحي، البطل في مأزق - دراسة فـي التخييل العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩م.

(١٥)- ميخائيـل باختين، أشكال الزمان والمـكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠م.

(١٦)- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

(١٧)- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: د. أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢م.

(١٨)- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

الدوريات

- الشريـف، جـلال فاروق: ألف ليلة وليلتان، مدخل إلى قراءة روايـة هاني الراهب، الموقف الأدبي، العدد (٨٣)، آذار، ١٩٧٨م.

محور العدد

الرواية العربية في القرن الحادي والعشرين

فائزة داوّد

تذكر المصادر الأمريكية أنَّ الرئيس الأمريكي الأسبق أبراهام لنكولن عندما استقبل الروائية الأمريكية هارييت بيتشر سنو في البيت الأبيض عام (١٨٦٣م) في أثناء اشتعال الحرب الأهلية الأمريكية حياها قائلاً: أهلاً بالسيدة الصغيرة التي أشعلت بروايتها حرباً كبيرة.

كان الرئيس الأمريكي يقصد رواية (كوخ العم توم) التي صدرت عام (١٨٥٢م) وسلَّطت الأضواء على مأساة السود في ولايات الجنوب الأمريكي فأثارت بذلك مشاعر الأمريكيين في الولايات الشمالية ضد معاملة الجنوبيين الوحشية لهؤلاء العبيد، وانطلقت بعدها حملات مكثفة تدعو إلى تحريرهم في جميع الولايات الأمريكية.

ولكن هل ما حدث في (كوخ العم توم) يشبه ما حدث في سوق الخضار في تونس؟ بمعنى آخر هل كان وراء حرق (البوعزيزي) لنفسه رواية عظيمة، أم أنَّ وراء الأكمة ما وراءها!

بداية لا يوجد أي تشابه بين الحالتين إلا بما يمكن القول عنه إنّه شعور كبير بالغبن، وما عدا ذلك فيمكن القول إنَّ رواية هارييت سنو حملت أفكاراً عظيمة، أما حادثة الحرق فكانت ردة فعل على ظلم لحق بالبوعزيزي، واستُثمِرت فيما بعد لنشر دمارٍ كان قد حُضِّر له من قَبْلُ، أي إنَّ ما حدث في العالم العربي لم يكن بسبب رواية أو أكثر على الرغم من أنَّ بعض الروائيين ركبوا الموجة وأعلنوا أبوَّتهم لثورة البوعزيزي وحين رجحت كفة قوة الربيع العربي

التدميريـــة بين عامي (٢٠١٣م- ٢٠١٦م) جاهروا بثورتهـــم المزعومة على أنظمةٍ كانوا (قبل البوعزيزي) أبناءها المدللين، وذلك على الرغم من ثقتهم أنَّ (ثوَّارهم) لم يقرؤوا كلمة واحدة من رواياتهم أو مقالاتهم، ولم يسمعوا بأسمائهم أصلاً.

قبل الدخول إلى السرد الروائي في القرن الواحد والعشرين لا بد من الإشارة إلى أنَّ القرن الـــذي سبقه سُمِّيَ بقرن الرواية العربية وذلك لأنَّه شهد ذروة التعبير الثقافي والإبداعي على يد نجيب محفوظ وجيله. كان ذلك حين كانت الطبقة المتوسطة في الذروة بوصفها المعبرة تاريخياً عن أمة كاملةٍ تتطلع إلى تحديث ذاتها وتاريخها، لكن انحدار الطبقة المتوسطة فيما بعـــد أدى إلى انحدارٍ الرواية كذلك، على الرغم من الموهبة التي كان يمتلكها روائيو الطبقة المتوسطـــة إن كان لجهة قدرتهـــم على التعبير الأدبي أو لجهة امتلاكهم ناصية التعبير الفني والجمالي على يد عمالقة الرواية في القرن الماضي مثل جبرا إبراهيم جبرا، هاني الراهب، غالب هلسا، إدوار الخراط، جمال الغيطاني، صنع الله إبراهيم، حيدر حيدر، وليد إخلاصي وحنا مينه وغيرهم.

إذن، لماذا انهارت الطبقة المتوسطة التي خرج منها جيل عظيم من الروائيين قد لا يأتي القرن الواحد والعشرين بمثيلٍ لهم؟

يجيب محمد برادة عن هذا السؤال بقوله: لقد تخلت الثقافة الحديثة عن الحداثة الأولى المسكونة بالرفض والنقد وتجديد اللغة والأشكال، وبذلك عجزت عن أن تكون ثقافة جدلية. أمـــا هاني الراهب فيجيب عن هـــذا السؤال بقوله: إنَّ المشكلة تكمن في الرؤية، أي إنّ أدباء الطبقـــة المتوسطة لم يكونوا أصحاب رؤية لأنَّ الطبقة التـــي خرجوا منها وأعلنوا انتماءهم لهـــا حملت هَمَّ الأمة والجماهير. وقـــد غطت بهذا الزخم الثقيل عيوبها الذاتية المتمثلة في الضبابية والمحدودية والتشرذم وقصر النفس وعشق الموت.

لـــم ينجُ صاحب النوبل من هذا التوصيف إذ إنَّ ما كتبه حين كانت الطبقة المتوسطة في مرحلة الذروة أفضل مما كتبه في مرحلة انحطاطها إذا جاز التعبير.

وهنا يبرز سؤال يتعلق بما آل إليه الحال!

إذا جاز أن نربط الأسباب بالنتائج فإننا نستطيع القول إنَّ الطبقة التي راهن أدباؤها على قدرتهـــا الكبيرة وقفت عاجزة أمام تاريخها الذي بدأتـــه بالفاعلية والحماس لتبدأ بعد ذلك بتحطيم رؤاها الخاصة وتحيل تكوينات وجودها إلى هياكل بائدة.

هــذا لا يعنــي بالطبع التوقف عن التعبيــر الروائي، بل على العكس لقــد كان الانهيار حافــزاً للاستمرار في التعبير مع اختلاف في المعالجــة والمردودية، ذلك أنّ الرؤية التي هدرت وتشظت، أُعيد جمع نثراتها من أجل صياغة نصوصٍ لا تجترح معجزات من شعارات فضفاضــة، إذْ أثبتــت التجربة استحالة تحقيقها ليس لعجزٍ فعلــي من الجمهور بل بسبب معضلةٍ لغوية.

جمــع هاني الراهب نثرات رؤيته وكتب رواية (الوبــاء) وحذا حذوه روائيون آخرون حكوا في أعمالهم الروائية عــن أحلامهم الكبيرة حين كانت الطبقة المتوسطة في ذروة فاعليتها، وسجلوا بها خيباتهم في مرحلة الانحطاط والعجز.

وهنــا لابد من الإشارة إلى أنَّ الصراع الطبقي كان موضوع كثيرٍ من الأعمال الروائية في مرحلة نهوض الطبقة المتوسطة التي طرح بعض رموزها أنفسهم بديلاً (نزيهاً) من الإقطاعية الجشعــة والظالمة. أما قضية مرحلة الانحطاط فكانــت السلطة السياسية المدججة بنظامٍ أمني عتيد، نجد ذلك مثلاً في رواية (شموس الغجر) لحيدر حيدر.

بــرزت بعد ذلك مصطلحات تدفن حلــم الطبقة المتوسطة، وتشــرذم الحلم الذي تبنَّته هــذه الطبقــة وكانت البداية في وسائل الإعلام فصرنا نسمــع تعابير مثل الإنسان المصري (إحنا المصرييــن)، الإنسان السوري (نحنا السوريين)، الإنسان الليبي، الإنسان اليمني. ومن المؤسف أنَّ هذه العبارة انتقلت إلى الرواية (بعض أعمال إبراهيم الكوني)، وخيري شلبي في (ثلاثية الأمالي: أولنا ولد، وثانينا الكومي، وثالثنا الورق).

بعد هذه المقدمة العاجلة عن السرد الروائي العربي في القرن العشرين ننتقل إلى السرد الروائــي العربي في القرن الحادي والعشرين الذي لم يمر على دخولنا فيه سوى عقدين من الزمــن، لكنهما حافلان بالأحداث والتغيرات، وهــذا لا يبدو غريباً إذا ما عقدنا مقارنة بين بداية القرنين الماضي والحالي.

بداية يمكن القول إنَّ القرن الماضي انتهى بهزيمة الفكر القومي لدرجة أنّ رموزه انقلبوا عليه وتبرؤوا منه بصفته (مراهقة سياسية) وفق (شموس الغجر) لحيدر حيدر مرة أخرى. أما مرحلــة الوعي وفق شخوص الروايات المحبطة فبدأت أولاً بالتبرؤ من الماضي واتباع الفكر الغيبي وهذا ما يجب التوقف عنده طويلاً.

الولاء للطائفة وليس للوطن الذي صار في ذواكر بعض رموز الطبقة المتوسطة على المستوى الفردي وليس الجماعي، هذا الفرد قد يكون رفيقه في الحزب أو جاره الذي ربطه به حزب معين أو فكرة قومية معينة وقد يكون قريبه ونديمه.

البديل عن النشاط السياسي والحزبي بعد انهيار المثل (الفكر القومي) صار مجموعة من الطقوس الدينية التي تؤمِّن الراحة النفسية على الأرض وتَعِدُ بنعيم مؤجَّل في السماء. أما الرموز السياسية والحزبية فليسوا إلا مجموعة شياطين يجب إقامة الحد عليهم ومحاربتهم.

لم يتوقف الروائيون عن تناول الفساد الإداري والنظام الأمني في أعمالهم الروائية وقد حملوا فيها السلطتين السياسية والأمنية مسؤولية بؤس المجتمع وخيباته من خلال شخصيات من لحم ودم جعلتها الخيبة الأرضية تلجأ إلى النعيم السماوي المفترض، وأبرز تلك الأعمال وفق اطّلاعي رواية (قالت بلقيس) للروائي عبد الكريم ناصيف. وأقدر أنها شكلت ذروة القص الروائي في فضح الفساد بأشكاله كلها، أما الروائي عبده خال فتناول في روايته التي فازت بجائزة البوكر في عام (٢٠١٠م) فساد العائلة المالكة في السعودية. وكذلك هاني الراهب (رسمت خطاً في الرمال) الصادرة عام (٢٠٠٠م) تحدث فيها عن فساد الأنظمة الخليجية بفانتازيا لم يجرؤ روائي عربي على خوضها.

وقد أضاف الروائيون إلى قضية الفساد موضوعات أخرى منها على سبيل المثال ما عالج موضوعات تاريخية تناولت الدين والطائفة، وقد تصدرتها رواية عزازيل للروائي يوسف زيدان أما الرواية الثانية فكانت رواية (النبطي) ثمَّ رواية (محال).

عالج يوسف زيدان في الروايات الثلاث قضايا دينية شائكة، لكنه في رواية محال اشتغل على البعد الطائفي حين لاحظ رواج أعمال روائية تتناول بعض الأقليات الطائفية.

هرب بعض الروائيين من هزيمة جفاف الفكر القومي وصرامة العقل الديني إلى الرواية (الجنسية/الإيروسية) التي حازت على الحصة الكبرى وأُدرِجت في طاولة دمشق المستديرة في عام (٢٠٠٨م) التي عقدت تحت عنوان (الرواية الحديثة قطيعة مع الماضي). حينما كانت دمشق عاصمة الثقافة العربية ونُشرت أعمالٌ روائية أثارت ردود أفعالٍ استنكر أصحابها تلك الأعمال على الرغم من إقبال القراء عليها ولاسيّما ما كُتب منها بأقلام روائيات معروفات ومغمورات، وكذلك روائيين كانوا قد خاضوا هذه التجربة أوّل مرة.

إذن، تقاسم الساحة الأدبية العربية ثلاثة نماذج روائية الأولى تناولت فساد الأنظمة العربية السياسية منها والأمنية، إضافة إلى إعلان الردة على الفكر القومي والخيبة الكبيرة التي عانى منها أبطال الرواية، وهذا النموذج بسبب كثرة طرحه لاقى عزوفاً من القراء.

أما النموذج الثاني فتناول الدين وقد فاز هذا النموذج بالعدد الأكبر من جائزة البوكر.

أما ما أطلق عليه في حينها أدب غرف النوم (البورنو) فقد كان الأوفر حظاً من حيث الانتشار إذ تعرف القراء من خلاله على روائيين وروائيات لم يكونوا ليعرفوا لو أنهم كتبوا عن موضوعات أخرى. وهذه النماذج الثلاثة تنطبق على السرد الروائي في العقد الأول من القرن الحالي.

ترى هل أضيف نموذج رابع إلى هذه النماذج الثلاثة بعد بدء ما يسمى (الربيع العربي)؟

لا إبداع من دون جذر واقعي: لا يختلف اثنان على دقة هذه المقولة ويجد الروائي نفسه في حيرة من أمره إذ يكاد لا يمضي يوم دون حدثٍ كبير حدَّ الفاجعة أو صفقة فسادٍ تجعله في دوامة البحث عن خلاص، يتأنى كي لا يقع في فخ ردات الفعل التي صارت ديدن بعض الروائيين، يجلس مع نفسه يبحث عن مسوِّغات لما يحدث، لكنه يسأل نفسه ما ذنب المدرسة والمؤسسة الحكومية؟ أيُّ ذنب اقترفه طفل أو رجل؟ ما حجة ذلك الملتحي أو غير الملتحي في تحطيم الحضارة ورموزها؟ ثم يجد الروائي نفسه في حيرة كبيرة أقلها وصف القاتل بالسفاح والهمجي والأرعن وإلى ما هنالك من أوصافٍ لا تليق بالروائي، إنه زمن الكوابيس وليس زمن الوقائع البشرية العادية.

محكومون بالإبداع

صدرت مجموعة من الروايات كان أولها رواية (فرسان الأحلام القتيلة) التي صدرت عام (٢٠١٢م) للروائي إبراهيم الكوني. ومن الطبيعي أن يكون موضوعها يتعلق بما حدث في ليبيا، وكذلك رواية (جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة) التي صدرت في أيلول عام (٢٠١١م).

وقد صدرت بعض الروايات التي يمكن وصفها بالنيئة والسطحية (وفق ما أتيح لي قراءته) وذلك لأنها تناولت الأحداث الدامية في ظاهرها ولم تَغُصْ في العمق، أما عن وصفها بالنيئة فذلك لأنَّ طزاجتها أثرت سلباً على سويتها الفنية والجمالية ذلك أن من تعجَّل في كتابة رواية كان هدفه العمل على وصفة جاهزة تساعد في رأب الصدع الطائفي والعرقي

والقومي. وفي الحقيقة كان ذلك على حساب الإبداعين الفني والجمالي كما أنه وقع في خطأ توصيف الحالة حين أعطاها بعداً طائفياً أو عرقياً وحتى قومياً، لأن بعض الروايات وقعت في مصيدة غياب الرؤية وهذا ما ألصق بروائيي الطبقة المتوسطة في القرن الماضي.

ينطبق هذا على روايات أخرى كتبها روائيون مغمورون ممن أعلنوا ولاءهم (للربيع العربي) وسُوِّقَ لها مع أنها تفوح منها رائحة المذهبية والعرقية والطائفية، وقد استغل بعض الروائيين رياح الطائفية والعرقية التي تهب على العالم العربي واغتنموها طامحين من وراء ذلك صناعة اسم يكون له وقع عند من يشترون هكذا روائيين مع رواياتهم وهذه الروايات تشتم الآخر وتلصق به تهماً باطلة وتفتقر إلى التعبيرين الفني والجمالي إضافة إلى غياب الرؤية.

يتساءل المتابع لانقسام الشارع العربي ما إذا كان الروائيون بمنأى عن هذا الانقسام، ويأتيه الجواب من وسائل الإعلام، ولاسيّما مواقع التواصل الاجتماعي، ليجد أنَّ الروائيين لم يكونوا بمنأى عن هذا الانقسام وما يزال بعضهم مصراً على أنَّ ما حدث وما يحدث في العالم العربي حتى اللحظة هو ثورة على الأنظمة العربية الفاسدة. على مبدأ (عنزة ولو طارت) أما الطرف الثاني من الروائيين فمصاب بحالة كابوسية لا يدري ماذا يكتب، هل يفضح ما يحدث على الأرض وفي الإعلام ليكون ما يكتبه لمصلحة الأنظمة العربية التي كتب كثيراً عن فسادها وقبضتها الأمنية؟ أما النمط الثالث فيكتفي بمتابعة ما يحدث عله يتمكن من الإمساك بأول الخيط الذي لم يتبين له أحد طرفيه بعد.

ترى إلى متى سيتستمر هذا الانقسام؟ وإذا تمسك الفريق الأول برأيه وكتب الفريق الثاني بما يمليه عليه ضميره الروائي وأمسك الطرف الثالث ببداية الخيط. عندها من تراه سيكون المنتصر؟ يقولون الحقيقة هي المنتصرة في النهاية. ترى هل سيكتب بعض الروائيين نصوصاً ترضي ملوك وسلاطين القرن الحالي؟

يبدو هذا السؤال مشروعاً في ظل انقسام الشارع العربي ومن خلفه بعض الروائيين وكذلك بسبب سيطرة مال (البترودولار والغاز دولار) على الإعلام والأدب في العالم العربي.

أيا كان فإن ما يحدث في مدن وشوارع العالم العربي جديرٌ بأن يُكتب عنه كثيراً وربما يتسع الأمر لملاحم تضاهي في أهميتها إلياذة هوميروس، والحرب والسلم لتولستوي. فالحكايات التي لا تصدق يضج بها الشارع العربي وعلى الروائي أن يلتقطها ويحولها إلى حكاية روائية. ذلك أن الروائي ليس شاهد عصر ومهمته تنحصر في نقل هذا الواقع على الورق وحفظه

مــن الضياع فحسب، بل إنَّ مهمتــه أكبر من ذلك بكثير، ولأجلها وهبه الله عيني النسر وروح الشاعر وريشة الفنان ورؤية الفيلسوف.

غنِّي يا ربة الشعر غضبة آخيل.

يقال إنَّ هوميروس أنشد الإلياذة بعد مرور ما يقارب خمسة قرون على حرب طروادة التي نشبت بين الأسبارطيين والطرواديين. ترى ماهي عدد الأعوام التي يحتاجها الروائي العربي حتى يحول مهرجانات الدم العربي إلى روايات عظيمة؟

أقدر أنَّ أعواماً قليلة قد تكفي لتعتق الذاكرة الإبداعية خمرة الألم العربي كي تحوله إلى فــنٍ روائي رفيع المستوى، فيــه الإبداعي والفني والجمالي، ولكن هل هذا يكفي لصنع رواية عظيمة، وما هي ملامح تلك الروايات القادمة؟

بمعنــى آخر هل امتلاك الروائي لقــدرة تحويل الغضب البشري والألم الإنساني إلى فرح وغنــاء تكفي لكتابــة رواية كبيرة قادرة على صنع ثورة عظيمــة؟ ألا نحتاج إلى صياغة هويةً ثقافيــة جديدة؟ هل الرواية قــادرة على إنتاج القيم الكبرى التي تخــرج الإنسان العربي من مستنقــع الغيبيات وغبن المظلومية ودوامة الثأر كي تعيده مرّة أخرى إلى الحضارة الإنسانية يتفاعل معها دون أن يُلغَى أو يُهمَّش؟

ليســ غريباً القول إنَّ الرواية هي الأقدر على إنتاج تعبير جديد عن الإنسان عبر وصولها إلــى أفــق حلمه الكلي ومحاولة تعريفــه بنفسه وبقدراته الهائلة، ولكن بمــا يخدم الإنسانية وليســ لأجل تدميرها الذي يكون هو ضحيتها الأولى. بمعنــى آخر ليس مستحيلاً ولا صعباً إنتاج قيم كبرى تشكل هوية ثقافية جديدة تطيح بمفاهيم أوصلتنا إلى ما نحن عليه الآن. إنَّ ذلــك ممكن على حدِّ تعبير الجاحظ (الأفكار ملقاة علــى قارعة الطريق). ومن يشاء الرؤية عليه أن يستخدم ليس عينيه فحسب، بل كذلك عقله وحدسه كي يعبر عنها هي بالذات وليس عن آثارها أو تشظياتها. وهذا ممكن إذا امتلكنا الرؤية التي لا تخرج أبداً عن حاجات الناس اليومية والطبيعية وحتى الكمالية في مراحل قادمة. ولا تكتمل الرؤية من دون بنية جديدة لا تكون بعيدة عن الطبيعة بكل تجلياتها، ولكن بعد تجييرها لصالح الإنسان، ولا يكون ذلك من خــلال العودة إلى النصوص الغيبية أو المقولات الشعبية ولا في ظل بيروقراطية المؤسسات الحاكمة وتحت سياط الأنظمة الأمنية المرئية وغير المرئية، بل من خلال إدخال المنجزات الحضارية الحديثة التي تجير كلَّ شيء لمصلحة الحياة الإنسانية وحسب.

وهنا يبرز سؤال يتعلق بما طرحته أطراف الطاولة المستديرة في عام (٢٠٠٨م) حينما كانت دمشق عاصمة الثقافة العربية إذ أجمعوا على ضرورة الانقطاع عن الماضي من أجل التخفيف روائياً من الحمولة الثقيلة.

أرى أنَّ الجواب على هذا الإجماع يكون بالقول إنَّ شجرة المعرفة الطيبة تغلغلت جذورها في تربة الحضارة الإنسانية منذ آلاف السنين وإني لأتساءل ما إذا كان من الممكن صياغة نص روائي عظيم بعيداً عن ركائز ضاربة في عمق التاريخ الإنساني بدأت بالألواح الأركادية وملحمة الخلق الأولى (الإينوما إيليتش) وملحمة جلجامش والأوديسة والإلياذة والتوراة والأناجيل الأربعة والقرآن الكريم وكذلك ألف ليلة وليلة، على سبيل المثال لا الحصر؟

أما السؤال الثاني فيتعلق بالروائيين أنفسهم.

هل المطلوب من الروائي أن يكون منتمياً إلى طبقة معينة حتى يكون قادراً على إنتاج نص روائي عظيم؟

يأتي الجواب من روائيي القرن الماضي الذين خرجوا بمعظمهم من الطبقة المتوسطة لكن الغريب أنَّ بعضهم اغترب عنها دون أن يخرج منها.

أما السؤال الثالث فيتعلق باللغة التي يجب أن تستخدم في السرد الروائي.

إنَّ الإجابة عن هذا السؤال تكون بتحرير اللغة من جبروت الديني المشبع بالتهديد والوعيد وكذلك عبر استبعاد اللغة السياسية المثقلة بالأيديولوجيا المتخشبة، وتحاشي استخدام اللغة الإنشائية في السرد الروائي كي لا يتحول النص إلى تهويمات لا تصيب كبد الفكرة الروائية، وأرى أنَّ هذا لا يحتاج إلى قرار.

فالقرار في السرد الروائي يكون بأيدي الروائيين فحسب، وهم وحدهم يكتبون روايات تفجر تطوراً عظيماً لا يبدأ باشتعال إنسان.

تراسل الفنون لدى اعتدال رافع

د. ماجدة حمود

مصطلح تراسل الفنون

من المعروف أن الكتابة الحداثية، لا تعترف بالحدود التقليدية، التي تفصل بين الأجناس الأدبية، إذ تتداخل فيما بينها؛ لترسل رسائل تواصل، تغني النص الأدبي، فتبدو لغته متحررة من قيود جنس أدبي واحد، فكأنها باتت أكثر استجابة لنداء أعماق المبدع، بما يعانيه من اضطرام روحي وفكري، حتى إنه يحس أن جنساً أدبياً واحداً، لن يستوعب ذلك كلّه! وهذا ما يلاحظه المتلقي في إبداع اعتدال رافع، الذي بدا مرآة، تعكس جموح روحها، وما يضطرم فيها من مخاوف وإحباطات وأحلام! لهذا شكّل تصعيداً لآلام، أبهظت أعماقها! فأسرعت في التعبير عنها، دون أن يعنيها الالتزام بقيود جنس أدبي محدد! لذلك كتبت المقالة، التي تتداخل بالشعر، والقصة، والسيرة الذاتية، والمسرح؛ وبذلك استطاعت أن تجسّد مصطلح تراسل الفنون؛ ليعايش المتلقّي بفضلها مفهوماً حداثياً للكتابة، تنفتح دلالته بعيداً عن تلك الرؤية الضيقة له! مما يضفي على إبداعها الأدبي سمة الإدهاش في تشكيل بنية النص الأدبي ولغته التخييلية أيضاً!

تراسل الشعر مع القصة السيرية

تختار الكاتبة عنواناً لإحدى مجموعاتها القصصية، يتراسل فيه فن الشعر وفن القصة وفن السيرة «بوح من زمن آخر» (٢٠٠٦م) ولاسيّما أن مفردة (بوح) تتناسب مع لغة الأعماق،

التـــي تعدّ مكوناً أساسياً لهذه الأجناس الثلاثة، وإن بنسب متفاوتة؛ لهذا لن يستغرب المتلقي اجتماعها في نصوصها الإبداعية.

كما يلاحظ في عنوان آخر «حالات الشعر» أن الكاتبة تستمده من مصطلح «الحالة» الذي نجده لدى الصوفية، فالحال ما يرد على القلب، ويحلّ فيه دون ثبات؛ لذلك كانت لغة الشعر خير من يعبّر عن حالة غليان الوجع بكل أشكاله على نقيض المتصوفة، الذين يعيشون حالة مـــن الوجد والصفاء والسكينة والتوحد؛ لهذا أرادت التعبير عن وجعها شعراً، لعلها تصل إلى تلك الحالة الصوفية، التي تستطيع إنقاذها من آلامها!

أما مصطلح (القصة السيرية) فالمقصود اجتماع جنسَي القصة القصيرة والسيرة الذاتية دون أن نغفل صلاحية لغة الشعر لكليهما!

يلاحـــظ المتأمل أن اعتدال رافـــع قدّمت مجموعتين، تقتربان مـــن الشعر: الأولى يذكر الشعـــر في عنوانها «حـــالات الشعر» وجعلته مضافاً إلى (حـــالات) فتتمثل في وعي المتلقي وحدة المتضايفين؛ وبذلك يحسّ أنها اختارت نمطاً جديداً في الكتابة، لم تجرؤ على تسميته صراحـــة شعراً، كما لم تجده فناً سردياً! أما المجموعـــة الثانية «كلمات مسافرة: كتابات بلا عناوين» ومن الواضح أنها استمرار للحالات الشعرية، إذ يبدو أنها ارتاحت لهذه الطريقة في الكتابة، التي تستطيع أن تستوعب قلقها وأوجاعها وإحباطاتها، فقد لجأت إليها، وهي تعاني أزمـــة منتصف العمر، وأوجاع مرض السرطان؛ إذ تمنح هذه الطريقة روحها المعذّبة مساحة من الحرية التعبيرية بعيداً عن قيود الالتزام بجنس أدبي تقليدي؛ لهذا تبدو «حالات شعرية» خير تكثيف للحظات بؤس، عانتها في رحلة حياتها ومرضها: «**يا امرأة/ يا من ولدت من جرح شوكة على ساق وردة/ يقطر الألم من مسامك رحيقاً/ تنقعين به رسائل عشقك، وأنت ترتدين غلالة القمر/ وسنابل البيادر/ وتاج النجوم وبحات الريح/ وحنان المطر**»،(ج٢، ص١١٢).

تبـــدو اعتدال رافع في هـــذه الحالات متصوفة الألم والشعر، فقـــد (ولدت من جرح...) حتـــى باتت حياتها نزيفاً، لكنها سرعان ما استحضرت لغـــة طباقية، تقوّي بها روحها (**وردة، رحيق، عشـق**) إنها بذلك تلوذ بلغة الجمال والحب، وتحاول أن تقاوم آلامها بلغة الفرح؛ لهذا ترتدي (**غلالة القمر/ وسـنابل البيادر/ وتاج النجوم**) فـكأن اللغة الشعرية بات لديها مركب خلاصـــ، وجدت فيه ما يعوّضها عن بؤس حياة، عاشتها حرماناً ومرضاً؛ لهذا تبتكر مخيلتها صـــوراً مدهشة (**حنان المطـر**) تصعّد عبرها إحباطاتها وآلامها، فتعيش عن طريقها خصباً،

تتــوق إليه؛ كي تجد فيه تعويضاً عن آلام لا تحتمل! لهذا يلاحظ المتلقي أن الحالة الشعرية لديهــا، تجسّد لحظة تــأزم أعماق الشخصية، إذ تجتمع فيها لغة المتناقضات (**شـوكة/ وردة، ألم/رحيـق**) ممــا يتيح الفرصة لتقديم صوت المضطــرم عبر جنس أدبي برعت فيه، هو فن القصة القصيرة، التي تلتقي مع الشعر باللغة المكثّفة، التي تحدّ من امتداد الزمان والمكان، وتعدد الشخصيات! لتُعنى بإيحاءات اللغة بعيداً عن لغة التصريح!

كما يلاحظ المتأمل أن القصة القصيرة لديها، ولاسيّما في مجموعتيها الأخيرتين («بوح مــن زمن آخر» و«أهداب مالحة») قد تحوّلت، أحيانــاً، إلى قصة قصيرة جداً، بدت أشبه ما تكون بومضة شعريــة، تستعجلها الكاتبة قبل انطفائها، إذ لديها إحساس أن الزمن يلاحقها، حتى إنها تخاف أن يخطفها، قبل انتهاء كتابة القصة؛ لهذا تكتبها في جلسة واحدة على حد قولهــا، لعل إصابتها بالسرطان، زادت من مخاوفها، فهــي تصارعه بإرادة شجاعة، تساندها حروفهــا فــي معركتها تلك، فقد كان الإبداع خير علاج لها، تلوذ به هاربة من أوجاعها؛ لهذا اختارت جنساً أدبياً، يناسب إحساسها بأنها ملاحقة بسوط الزمن! لا يرحم، ولا ينتظر!

بنــاء على ذلك يلاحظ أنها كتبت فنوناً قصيرة (القصة القصيرة، القصة القصيرة جداً، الحالة الشعرية، المقالة) وبذلك يحس المتلقي أن هذه الفنون تشبهها، فهي لا تحب التفاصيل الصغيــرة، التي هي من شأن فن الرواية، يشغلها البحث عــن الجوهر، بأقصر طريقة؛ لهذا أحســت في أثناء الكتابة أنها تجد نفسها في إبــداع، يناسبه التكثيف والاختزال؛ من هنا لن يستغــرب المتلقي تمرد الكاتبة علــى ظاهرة، تشهدها اليوم الساحــة الثقافية العربية، هي التفــرّغ للكتابــة الروائية، التي يلجأ إليها كثيــر من الأدباء، بعد أن مارســوا كتابة الشعر أو القصــة القصيــرة، ويلاحظ أنها حيــن أرادت الكتابة في جنس أدبي آخــر، غير القصة أو المقالــة، اختــارت الشعر فقد أصدرت ديوان «كلمات مسافــرة» (٢٠١٠م) وقد وجدناه يعبق بأنفاس القصة القصيرة هواها الأول!

تـراسل المقالة مـع القصة السيـرية

لن نجد تراسل الفنون لديها إثر إصابتها بالسرطان فحسب، فقد لمحنا هذا الأسلوب منذ مقالاتهــا الأولى، التي جمعت في كتاب بعنوان «بيــروت كل المدن، شهرزاد كل النساء» فبدا هذا الجنس الأدبي، الذي تفرّغت له الكاتبة سنوات عدة، منفتحاً على أجناس أخرى (الشعر، القصة القصيرة، السيرة الذاتية).

لو تأملنا إحدى مقالاتها «صراخ» لوجدناها تسرد أوجاعها في لحظة تأزم؛ ليعايش المتلقي الهم الخاص (المستمد من سيرة وجعها) وقد أصبح هماً عاماً، فبدت هذه المقالة أشبه بقصة قصيـرة، إذ تتجلى ملامح الشخصية عبر حوارها الداخلي: «**يا امرأة... يا صديقة الأحزان والوحشة، تلبسين الليل وتقعين وحيدة في هذه «الدشرة الإمبريالية» كفي عن الارتجاج والارتجاف، فالأرض تدور وتدور، ويداك باردتان، وجسدك ينتفض من قمته إلى أخمصه.**

- إنني خائفة.

- امرأة مثلك عايشت ما هو أحلك من الليل -أهوال «الدشرة» بلياليها المفلوحة بالأنين والمضرجة بالمجازر- جديرة أن تتحلى بالشجاعة والثبات...»،(ج٢، ص٥٢٣).

تواجه في هذه القصة السيرية نفسها، لهذا تستخدم صيغة المخاطب، فيبدو الحوار الداخلي أشبه باستجلاء أعماق امرأة، تعيش صراعاً بين بؤس حياة خاصة وعامة؛ لهذا تناديها: (**يا صديقة الأحزان والوحشة**) وهي تؤثر في المتلقي، حين تواجه نفسها بأسباب تلك الحالة عبر لغة شعرية: (**تلبسين الليل وتقعين وحيدة**) لا أحد يمدّ لك يد الحب، ويمسح عنك أحزانك الخاصة، والعامة، وكي تبرز فظاعة تلك الأحزان جعلتها مكافئة لـ(**أهوال**) وقد جاء الربط بين لغة الخاص ولغة العام، حين ربطت دلالة تلك الأهوال بـ(**الدشرة الامبريالية**) التي تكافئ في مخيلتها فظائع ارتكبها الاستعمار، وما يزال، تجاه الشعوب الضعيفة، نغّصت حياة الكاتبة؛ لهذا شبهتها بمحراث يحفر حياتها (**بالأنين**) ليغمرها بدماء (المجازر) والحروب؛ مما يعمّق وجعها الداخلي وقلقها، الذي بات يكافئ (**الارتجاج والارتجاف**) لذلك تحاور نفسها؛ لتصف ما تعانيه من خوف، أبرزت أعراضه: (يداك باردتان، وجسدك ينتفض من قمته إلى أخمصه) فقد اختلّ توازنها، ولم تعد تقف على أرض صلبة، وكي تعزّز دلالة هذا الاختلال في مخيلة المتلقي، تكرر فعل (**تدور وتدور**) وتلتفت من صيغة المخاطب إلى صيغة المتكلم، التي وجدتها أكثر تعبيراً عن ذاتها، وبذلك لا تكتفي بلغة التلميح بأعراض الخوف، بل تصرح بصيغة (الأنا): (**إنني خائفة**) ثم تعود إلى صيغة المخاطب؛ لتخلطها بالغائب؛ مما يمنح خطابها صيغة أكثر عمومية!

تتيح هذه المقالة الفرصة لصوت أعماق الكاتبة؛ كي تواجه ضعفها، وتنتقد ازدواجيتها: «**تتحدثين عن العذوبة والحب ودفء العناق وبهجة التواصل، وتتقوقعين في زاوية رطبة منسية مخنوقة بخيوط العناكب، وتتيبّسين كفراشة اختارت تحنيطها بدلاً من صعقة الموت**

شبعاً بالضوء. تتحدثين عن الفرح، وتتناثرين زوابع من الأحزان، تتحدثين عن الجوع وبطنك ملآن!

أيتها المرأة المشطورة كفي عن هذه الازدواجية، وكوني نفسك بلا كلمات كبيرة وتطلعات جامحة، فتكسبين وتفلحين. وربما كففتِ عن الارتجاج»،(ج٢، ص٥٢٣).

تتناسب صيغة المخاطب مع لغة النقد الذاتي، إذ تجرّد من ذاتها شخصاً (ليس آخر غريباً، بل يكمن مختبئاً في أعماقها) لهذا يبدو أشبه ببوح، يبرز عيوبها، فهي تحلم بعالم جميل، تغمره (**العذوبة والحب ودفء العناق وبهجة التواصل**) لكنها لا تعمل من أجل تحقيقه، بل اختارت العزلة (**في زاوية رطبة منسية**) بعيداً عن البشر، وهي لن تتمتع بهذه العزلة، إذ باتت أقل الأشياء(**خيوط العناكب**) قادرة على إهلاكها! وبذلك اختارت حياة أقرب إلى الجمود، وكي تؤكّد تلك الدلالة، التي تستنكرها، تكررها عبر فعلين يصوران حالتين، تجمعهما دلالة منفّرة واحدة، لأنّها تنتزع الروح أي الحياة منها، فـ(**تتيبّس، تتحنّط**) كفراشة، من المعروف أنها تختار (**صعقة الموت شبعاً بالضوء**) أي نهايةً لافتة غير عادية، وهي تتابع نقدها؛ لتبرز ما تعيشه من تناقضات وازدواجية، ما زال يعيشها معظم المثقفين العرب، فهي تتحدث أمام الآخرين عن (**الفرح**) وتمزقها (**الأحزان**) من الداخل، لكن النقد الأقصى الذي، تواجه به ذاتها، بل تعريها، إذ تدَّعي التعاطف مع الفقراء، فتتحدث عن (**الجوع وبطنها ملآن!**) بل نجد نبرتها تشتد في النقد، وتقسو على ذاتها، حين تخاطبها بلغة صريحة، تفضح تناقضاتها علناً: (**أيتها المرأة المشطورة كفي عن هذه الازدواجية**) وتدلّها على طريق، تنقذ فيه روحها: (**كوني نفسك**) لا تهتمي بالعالم الخارجي بكل زيفه وبشاعته! ابحثي عن حياة، تحققين بها ذاتك، بفضلها تشعرين بكيانك؛ لهذا عليك أن تحددّي أولوياتك فلا تتيه أفعالك في زحمة (**كلمات كبيرة**) لا تملكين قدرة تحقيقها، وبذلك تدعو نفسها؛ لتكون أكثر واقعية، وتتأمل قدراتها، لتعمل على أساسها بعيداً عن (**تطلعات جامحة**) لعلها بذلك تمارس الفعل، الذي ينقذها من خوفها، فهي تستخدم (**ربما**) لتوحي بعدم اليقين، إذ ثمة صعوبات كثيرة، تعترض طريق تحقيق الذات! المهم أن تتوقف عن (**الارتجاج**) المكافئ للضعف وعدم الثقة بالنفس! وكي ترسخ هذه الدلالة في وجدانها، نجدها تكرر صيغة الأمر (**كفي**) لتزجر ذاتها عن الضعف، كما أتت بهذا الفعل عبر صيغة الغائب (**كففتِ**) فتبدو الصيغة أكثر عمومية، فتشمل ذاتها وغيرها من المثقفين، الذين يعانون ما تعانيه من ازدواجية.

تبدو معنية بمخاطبة بنات جنسها عبر خطابها لنفسها؛ لهذا تقول: (**امرأة مثلك**) لتوحي ببؤس حياتها وحياة نساء غيرها، إذ إنها تعاني (**ما هو أحلك من الليل**) لهذا توضّح ألا خلاص للمرأة إلا بالاعتماد على نفسها؛ وبذلك تريد من ذاتها، التي تمثّل المرأة، أن تبثّ (**الشجاعة والثبات**) في أعماقها، فلا تتكل على ظل رجل أو أي وهم آخر.

شكّلت الحروب، التي خاضها العرب ضد الاستعمار، والعدو الصهيوني، أحد أسباب بؤس حياتها، وقد أطلعت المتلقي في مقالتها «أيلوليات» التي تصلح قصة سيرية، تجسّد معاناتها من تلك الحروب، فتسلّط الضوء على أحد صورها المقزّزة «**دماء... دماء... دماء... يحجب بخارها الحارق الإدانة الحقيقية عن عيني، وتقزّزني الحياة في هذا العصر الممسوخ والشرس.**

هل أنا أعيش فعلاً، وأول مقومات الحياة الأمان، وهو مهدور؟

الدم وسادتي وأحلامي وطعامي.

ربما كنت ميتة، منذ زمن بعيد، وأن هذا الدم يعايشني في موتي، وما هو إلا هلع الجريمة الأولى والقوانين البشرية على مذابح الآلهة، التي تحمل الذاكرة معها إلى التراب»(ج٢، ص٥١٣).

صحيح أنها تستخدم صيغة الـ(**أنا**) لكنها تنطق بأعماق كل عربي بغض النظر عن جنسه ولونه! فهي لا تجد وصفاً لزمنها سوى (**الممسوخ والشرس**) الذي يبثّ الرعب؛ فقد أُهدر (**الأمان**) حتى بات (**الدم**) رفيق نومها (**وأحلام**)ها وصحوها يشاركها (**طعام**)ها؛ بل (**يعايش**)ها في لحظاتها الأخيرة، هذا القتل ليس سمة عصرها فحسب، إذ إن البشرية فتّحت عينيها على (هلع الجريمة الأولى) حين قتل الأخ (قابيل) أخاه (هابيل) في تلك اللحظة قُتلت (القوانين) البشرية والشرائع السماوية؛ لتسود شريعة الغاب! إذ يتحول البشر إلى أسوأ من الوحوش!

تهيمن على مخيلة الكاتبة الحروب؛ لهذا ليس غريباً أن تتكرر (الدم، دماء) خمس مرات في مقطع صغير، بل نجدها، تكتب مقالة أخرى بعنوان لافت، يتحول فيه الدم إلى حبر «أكتب دمي إليكم في العيد» لتعبّر عن تعاطفها مع أولئك، الذين قهرتهم الحروب، فباتوا عاجزين عن الدفاع عن أنفسهم، وهي تتهم نفسها بالغباء؛ لأنها لم تدرك حقيقة عصرها المجنون، فنسمع صوتها يعترف بصيغة الأنا، التي تناسب الشعر والسيرة والقصة: «**الأحداث المتلاحقة، التي أعايشها، لا أستطيع فهمها؛ لأنها أسرع من أنفاسي؛ لأنني لم أشارك فيها لا من قريب ولا من بعيد، وإنما أدفع ثمنها. وأغضب نتيجة هذا القصور في المعرفة، ومن**

خلال أحزاني الكبيرة، أصرّ على تجميع بعضي البعض في كل، ولا يهم إذا كان هذا الكل أسود كالقار، وجمع الشتات المبعثرة في أرجاء وطن يتقلّص يوماً بعد يوم، احتضار طويل، أبعد التقلّص عن قلبي وجبهتي، فأنا بحاجة إلى بقايا شموخ واعتزاز، يفجعني العار وطول إقامته بيننا، وأقول إذا نجحت في مهمتي، فربما أسهم في دحره، فمشاعر القهر والغضب مستعصية على اليأس والموت»، (ج٢، ص٥١٥).

تقدّم لنا، هنا، سيرة ذاتية لآلامها وخيباتها القومية، إنها تعلن براءتها من الهزائم العامة، التي عاشتها، ودفعت (**ثمنها**) قهراً وحزناً؛ وبذلك يغمرها البؤس، إذ تحس بأن ثمة من يعبث بوعيها، وينتهك حريتها وكرامتها، ويستغل نقص المعرفة لديها؛ لهذا تمعن في وصف أحزانها (**الكبيرة**) وكيف عاشت في واقع (**أسود كالقار**) تغمرها مشاعر القهر، ولاسيّما أنها ترى وطنها العربي (**يتقلّص يوماً بعد يوم**) حتى كأنه يسير في طريقه إلى الموت، ويعاني من (**احتضار طويل**) لهذا لا تجد فعلاً يكافئ إحساسها بالقهر والذل سوى (**يفجعني**) لتبرز مدى حزنها وإحساسها بالخسارة وفقد كائن حبيب إليها، هو الوطن! كما لم تجد طريقة تجسّد فداحة هذا (**العار**) واستمراره، سوى أن تحيله إلى صورة إنسان كريه، يطيل (**إقامته بيننا**).

مزيّة اعتدال رافع أنها لا تستسلم لمشاعر سلبية، قد تغمرها مدّة ما، لكنها سرعان ما تشتعل تحدياً، وقد استطاعت كلماتها توثيق ذلك، إذ تختار أفعالاً تبرز قدرتها الداخلية، وما تملكه من إرادة وروح التجاوز والتألق (**أصرّ، جمع الشتات، أبعد التقلّص**) وهي كي تبعد إحساس العار، تحتاج إلى شحن روحها، فتعلن تمسكها بـ(**بقايا شموخ واعتزاز**) وبذلك تستطيع (**دحر**) ضعفها، وتتمسك بـ(**مشاعر القهر والغضب**) التي تواجه بها (**اليأس والموت**).

وهذا كله ليس أمراً سهلاً، فهي تحتاج إلى قوة روحية، تسندها في رحلة شقائها؛ لهذا تحاول البحث عن منابعها، فتجدها في توحّدها مع الطبيعة؛ إذ تستمد منها ما يبث في أعماقها روعة الخصب، فيهبها إحساساً بالقوة؛ كي تستطيع تقبّل الحياة والاستمرار فيها: «**اهطلي مع المطر، قاومي قسوة الجليد والتجلّد، لصالح الاشتياق والسنبلة. لمّي شتات الحنين، ضمّيه باقة، هرّبيه من كوات الزنزانات والحدود المكهربة إلى حضور القلب ونزعاته**»، (ج٢، ص٤٨١).

تدهشنا لغة الكاتبة، التي تعتمد أفعال الخصب والجمال؛ كي تعزّز دورها في استمرارية الحياة ومواجهة قسوتها؛ وهي توجّه ذاتها نحو تلك الدلالة عبر صيغة الأمر؛ لتحفّز ذاتها على

ممارسة أفعال الخصب والحياة: (**اهطلي، لمّي، ضمّي**) فهي تريد أن تعزّز في وجدان المتلقي فاعليتها في مقاومة الضعف والبشاعة (**قاومي، هرّبي**) كل ذلك من أجل أن تحافظ على دفء المشاعر، التي هي جوهر الإنسان، إذ لا بد كي تستمر الحياة من إنقاذها من (**قسوة الجليد**) التي تكافئ فضاءات القهر، وكي تمعن في تركيز مقاومة الجمود في مخيلة المتلقي، فلا تكتفي بذكر الجليد، بل تشتق منه (**التجلّد**) أي أفظع دلالات التجمّد، وإن كان هذا الاشتقاق، يوحي للوهلة الأولى بدلالة إيجابية (**الصبر**) في مواجهة محن الحياة! لعل هذه الدلالة تريد أن توحيها للمتلقي، لهذا استخدمت فعل (**هرّبي**) الخصب والمشاعر الإنسانية عبر حصار دلالة مغلقة، جاءت بها في صيغة الجمع (**كوات الزنزانات**) لتبرز مدى امتدادها في حياتها ومخيلتها أيضاً! أما حين تكون تلك الدلالة غير ضيقة، نجد الكاتبة تُفخّخها بالموت؛ لذلك تجعل (**الحدود مكهربة**) فقد أُقيمت بين البلاد العربية؛ لتزيد في قهر الإنسان، لكن اعتدال رافع لا تستسلم لتلك الدلالات الخانقة، بل نجدها تدافع عن مشاعر، تمنح الحياة معنى وجمالاً (**الاشتياق، الحنين**) إذ يهمها (**حضور القلب**) الذي يكافئ الحب والإحساس بالآخرين، عندئذ يمكن معايشة الجمال والأمل، الذي يكافئ الخصب ونضارة الحياة؛ لهذا اهتمت بتقديم رموزه (المطر، السنبلة، باقة) ومنحت لغتها أبعاداً شعرية.

وقد وثّقت المقالة المتداخلة مع القصة السيرية لهموم أرّقت اعتدال رافع، وسلّطت الضوء على معاناتها الفكرية، إذ عاشت صراعاً بين وجهة نظرها ووجهة نظر الرجل: الذي «**يقول لها: - العقل لن يخسر شيئاً، وإنما أنت الخاسرة حبيبك والناس!**

-لم أخسر نفسي؛ لأنني بالمقابل لدي ثروة هائلة من المشاعر الفياضة، التي تفوق العقل صدقاً وحيوية، ودرجت على استعمالها وما خذلتني يوماً».

اختارت الكاتبة، هنا، الحوار بين صوت المرأة والرجل؛ لتبرز الطريق الصعب، الذي قلّما تسلكه المرأة في الشرق؛ فقد يظنه كثيرون طريق الخسارة، إذ لن يرضى عنه الرجل، وقد ينبذها المجتمع، الذي خرجت عن إطاره المرسوم، بل يراها تعيش بعيداً عن منطقه، الذي يعني لديه نمط عيش ضمن المألوف، لكن المرأة المبدعة، لن تهتم لوجهة النظر التقليدية هذه، فقد اختطت طريقاً لها، وجدت فيه (**ثروة**) حياتها، التي تراها تكافئ (**المشاعر الفياضة**) التي تشمل بها كل من حولها! لهذا لن تجعلها موازية في الدلالة للعقل، بل تفوقه (**صدقاً وحيوية**).

وكـــي ترسّخ أهمية هذا الخيار في الوعي في أثناء التلقي، نجدها توضّح أنّها قد اعتادت عليه (**وما خذلـ**)ها أبداً؛ وبذلك أزهرت حياتها، وتألقت، على الرغم من كل الآلام والإحباطات والأمراض، التي حاصرتها!

إذن، يعايش المتلقي من خلال مقالاتها، التي تتداخل بالقصة السيرية، سيرة كفاح الكاتبة، وقــد تماهت مع كفاح المرأة العاملة، فهي حين تخاطب ذاتها، تبدو وكأنها تخاطب كل امرأة عاملة: «**تعملين في النهار، تهطلين في الليل، تتيّبس آهاتك وغصّاتك في حلقك، وتنجبين التوائم. يزعقون لحظة سقوطهم منك محتجين على هذا الإجحاف اللا إنساني، ومع الأيام تصبح وجوههم قاتمة ونظراتهم صارمة... تُدينك، ولا يصبحون أشجاراً أبداً.**

الأشجار تتلقّح بغبار الطلع، ولقاحك خنجر وليل وسبي»، (ج٢، ص٤٦٨).

تعبّــر بصيغة المخاطبة عن معاناتهـــا، فتبدو، عبر حوارها الداخلـــي، كأنها تتشكى إلى نفسهـــا من كثرة أعباء نهارها (**تعمليـــن**) وهي تختار فعلاً، يحمل دلالة الخصوبة (**تهطلين**) للدلالـــة على فعل الولادة، فهي تحتفي بهذه الدلالة، التي توحي بتميّز المرأة في قدرتها على إنجاب الحياة؛ لتكافأ بنقيضها، أي الألم المميت، الذي يكافئ فعل (**تتيّبس آهاتك وغصّاتك**) مـــا يؤلمها أكثر أن الأولاد، الذين تنجبهم يحتجون على ولادتهم في هذا الزمن الرديء، فقد أحسّـــوا فيه بحصار (**الإجحاف اللا إنسـاني**) إذ يعانون ظلم حيـــاة، تحرمهم أدنى حقوقهم؛ وبذلك ينعكس غضبهم على وجوههم، التي (**تصبـح قاتمة ونظراتهم صـارمة**) تقذف قسوتها فـــي وجه المرأة الأم؛ لـ(**تدين**)ها، وذلك عوضاً عـــن إقرار أولادها بجميلها؛ فهي لم تتح لهم فرصـــة حياة، يزهرون فيهـــا كـ(**الأشـجار**) إذ بدلاً من أن تقدّم لهم مـــا يجعلهم قادرين على الإثمـــار، الذي يكافئ (**غبار الطلـع**)، تقدّم لهم نقيضاً له، أي (**خنجر**) الموت و(**ليل**) القهر، وذل الـ(**سبي**).

كمـــا توثّق في مقالة لها بعنوان «اعتراف» التـــي نجدها أشبه بسيرة ذاتية، لتجربة المرأة المبدعة ومعاناتها اليومية من أجل التوفيق بين القيام بأعباء أسرتها وأعباء إبداعها، فتقول: «**أعترف يا حبيبي أن معظم كتاباتي، كتبتها وأنا في المطبخ:**

أضـع دفتري وقلمي علـى حافة «المجلى» وأهرع إليهما بين الحيـن والحين، وأنا موزعة بيـن غسل الأواني وإعداد الطعـام، وتلبية طلبات الأولاد... عندما أفرم بصـلاً تسيل عيناي وأنفي، وترشح كلماتي بالدموع.

وحين أكون منهمكة في تقطيع رؤوس البندورة أتخيل رأس البندورة نجمة، وأرتاع لدى رؤيتي السكين وهي تفرمه؛ لأنه يذكرني بالنجوم المذبوحة وبالدم، وأحزن كثيراً، عندما يتفشى دفتري ببقع البندورة والسمن، وأنا أسجل انطباعي عليه»، (ج٢، ص٥٢٨).

إنها لا تؤطر نفسها بمكان، تختاره؛ ليهبط فيه وحي الإبداع عليها، فهي لا تملك رفاهية طقوس الكتابة، كمعظم المبدعين من الرجال؛ لهذا تقدّم، هنا، مشهداً فريداً، يبرز كيف تحوّل المرأة المبدعة (**المطبخ**) إلى مكتب! لت(هرع) إليه، حين يهبط وحي الكتابة عليها؛ لذلك وضعت الورقة والقلم (**على حافة «المجلى»**) لتسجّل أفكارها وانطباعاتها قبل أن تضيع في زحمة الأعباء المنزلية! وهي تلتقط تفصيلاً مؤثّراً، إذ تسرع إلى تسجيل انطباعها، دون أن تنتبه إلى تنظيف يدها الملوثة ببقايا إعداد الطعام؛ لهذا تعاني المرارة والحزن، حين تكتشف أن دفتر كلماتها، بات ملوثاً (**ببقع البندورة والسمن**).

وهي تعترف للمتلقي بمعاناتها وهي تحاول أن توازن بين واجباتها اليومية وإبداعها، فتستخدم صوت الـ(**أنا**) التي تجعلها (**موزعة بين...**) لتجعل خطابها أكثر حميمية وصدقاً، لعل ما يخالف أفق توقعه، أنها تربط عملاً بسيطاً كفرم البصل بصورة أدبية مدهشة، إذ تجعل كلماتها (**ترشح بالدموع**) فكأنها تتعاطف مع كثرة أعبائها! وهي تستخدم لغة الحياة اليومية (**تقطيع رؤوس البندورة**) في صحبة لغة الشعر (**أتخيل رأس البندورة نجمة**) وهي تخبر عن مشاعرها (**أرتاع**) في أثناء رؤيتها (**السكين وهي تفرمه**) لترسم ذاكرتها صورة مرعبة لـ(**لنجوم المذبوحة**) كأنها تراها معادلة للجمال، الذي بات مغموراً بـ(**الدم**) كأنها، عبر هذه الصورة، تريد أن تلمح إلى أن عملها اليومي في المطبخ، يكاد يقضي على حلم الاستمرار في الإبداع والكتابة!

لكنها سرعان ما تلجأ إلى الخيال؛ لتجمّل حياتها اليومية؛ كي تخفّف وطأة أعبائها؛ وهي لا تكتفي بصيغة الأنا، وما توحيه من حميمية، بل تخاطب المتلقي بـ(**يا حبيبي**) لتجعله يحتل أرفع مقام في وجدانها، فتبوح له بمكنوناتها: «**الخيال لا يتنافى مع الطبخ الطيب المذاق يا حبيبي... عندما أطبخ اليبرق، أتذكر الكروم ومواسم القطاف؛ ولأنني أتذكر هذا، أترك «اليبرق» وأكتب بسرعة على طريقة الاختزال، حتى لا تفوتني ولا كلمة، وأحدّق في أكوام ورق الدوالي المكدسة أمامي، التي تنتظر رشاقة أناملي، وأعتذر منها، وألعن شيطان الإلهام، الذي يترصّدني في المطبخ، ويتركك أنت في ترف الهدوء وبحبوحة الوقت»**، (ج٢، ص٥٢٨).

وهي، هنا، تحدّد بدقة هوية المتلقي، إنه الزوج؛ لذلك تقارن بين معاناتها اليومية (**ألعن شيطان الإلهام، الذي يترصّدني في المطبخ**) وما يعيشه من حياة مريحة، وهي تبرز أن سبب معاناتها (**شيطان الإلهام**) هو نفسه سبب راحته، إذ يتيح له العيش (**في ترف الهدوء وبحبوحة الوقت**) وبذلك لا تستخدم، هنا، شعارات كبيرة، أو لا تقذف بالتهم في وجه الرجل أو المجتمع، كل ما تريد أن توضحه أن الإبداع لم يكن طريقه سهلاً، فقد عانت من التعب والقهر؛ لتستمرّ في حياتها الزوجية وفي الإبداع معاً! كأنها تريد أن تحفّز الرجل على المقارنة بين ضغط الوقت، الذي تعانيه، وبحبوحته لديه، فهي المعذبة بأعباء الحياة، وهو المرفه، الذي يأتي كل شيء إلى خدمته، بل إنها؛ لتثبت أنها زوجة ناجحة تركب الصعاب، نجدها تطبخ له أصعب الطبخات؛ ليبقى الطريق سالكاً إلى قلبه! هنا يطرأ هذا السؤال على الذهن: ألا تزيد المبدعة أعباء حياتها، حين تسلك هذا الطريق التقليدي المتعب؛ لتفوز بقلب الرجل؟

المقالة وسيرة طفولتها

يلاحظ المتلقي أن مقالة «حكايا» تكاد تصبح قصة قصيرة، أو مشهداً من سيرتها الذاتية، تستعرض فيه مرحلة من حياتها، قلما تتطرق إليها، هي الطفولة، ولكن بصوت شخصية متخيلة، تختار لها اسماً تراثياً (ليلى) يحمل إيقاعاً محبباً إلى القلب، فنجدها تخاطب جدّها: «**كنت أجلس وأصنع دمى من الخروق وصوف الخروق وريش الدجاج والعصافير... ثم أزيّنها بأكاليل العشب والزهر وشقائق النعمان، لكي أخفي بؤسها وحزنها، وأجعلها فرحة، كما يجب أن تكون، وعندما تضبطني [يا جدي] متلبّسة بأحلامي، تتنحنح وتهمهم، وتنهرني... وتطلب منّي أن أكفّ عن مثل هذا؛ لأن المجانين فقط، يتحدثون إلى أنفسهم، ويحاورون مخلوقات غير مدركة. ومع الزمن... من كثرة ما كنت وحيدة يا جدي، كنت أبحث عن مخلوقاتي، التي كففت عن صنعها... بين سطور الكتب، وفي كل ليلة كنت أدعوها إلى وسادتي، نتحدث حتى نطرد الخوف، وننام متعانقين، حتى خشيت أن أحمل وأنجب من إحداها... ويذبحونني**»، (ج٢، ص٤٧٨).

يلاحظ المتلقي المستوى الطبقي الفقير، الذي تنتمي إليه الكاتبة؛ لهذا تضطر إلى صنع ألعابها بنفسها من خامات بسيطة، تتوافر في أي بيت (**الخروق والصوف وريش الدجاج والعصافير**) وهي منذ طفولتها تنتبه إلى الناحية الجمالية، فتلجأ إلى تزيين ألعابها بما تحويه الطبيعة من جمال (**أكاليل العشب والزهر وشقائق النعمان**) فهي تبحث عمّا يوحي بالبهجة إلى

نفسها، لعلها تستطيع أن تواجه (**بؤسها وحزنها**) وبذلك تجعل ألعابها (**فرحة**) تعوّض بها عن بؤس حياتها، كأنها تريد أن تعكس رغبة كامنة في أعماقها، في أن تعيش كغيرها من الأطفال؛ لهـذا تخترع ما يوحي لها بالفرح، كما توثّق لمعاناتها مـن عدم تفهّم الكبار لنوازع طفولتها، فحين يضبطها جدّها (**متلبسة بأحلام**)ها، يزعجه فعلها هذا، الذي يبعدها عن الحياة؛ لهذا يطلـب منها أن تتوقف (**لأن المجانين فقط يتحدثون إلى أنفسهم، ويحاورون**) ألعاباً، وهي تلمح إلى معاناتها، حين استجابت لنصحه، دفعت الثمن غالياً، فقد عاشت طفولتها (**وحيدة**) وحيـن كبرت قليـلاً، وجدت نفسها تعوّض عن صنع ألعابهـا وصحبتها بمعايشة (**مخلوقات**) تسكن (**سطور الكتب**) عندئذٍ يتمادى خيالها، حتى إنها تدعـو أبطال القصص (**كل ليلة... إلى وسادتها**) لتحاورها؛ لتجعل تلك الكائنات المتخيلة كائنات بشرية صديقة لها، حتى إنها تعاملها بندية، لهـذا استخدمت صيغة جماعة المتكلمين: (**نتحدث حتى نطرد الخوف**) بل يجمح خيالها؛ حتى إنها تقول: (**ننام متعانقين**) وبذلك تستعيض عن شخصيات، تفتقدها في الواقـع، بتلك التي تتخيلها، لكن يلاحظ أنها تعيش حتى في خيالها رعب المرأة العاشقة في علاقتها مع الرجل، فتقول: (حتى خشيت أن أحمل وأنجب من إحداها) بل يتمادى الخيال في جموحـه، حتى إنها تفضي للمتلقي بخوفهـا من عقوبة مجتمع متخلّف، تجسده أفعال الكبار في قهر أحلام الطفولة: (**يذبحونني**).

المقالة سيرة روحية واجتماعية

وفـي مقالة أخرى «كمبيوتر من لحم ودم» توثّق لمعاناتها الداخلية، حين تصل إلى الخامسة والأربعيـن، وقد زاد قهر المجتمـع التقليدي من وطأة تلك المعاناة، التي تسمعنا صوتها بصيغة الأنـا: «**وجعي...عندما يكبر أولادي، وينتهي دوري «كآلة تفقيس ومتعة» تراودني رغبة مجنونة في ارتداء خضرة الروابي وزرقة السماء، وبياض الثلج - تأخرت في الأخذ يا مواسم الزيتون- اختشي يا بنة الأربعين... اتركي خضرة الروابي للشباب... وارتدي الليل والألوان الداكنة، كما الأشجار في الخريف، والتفتي إلى آخرتك، فلم يبق في كرمك غير الحطب.**»، (ج٢، ص٤٩٤).

ثمة فكر تقليدي تعاني منه المرأة، فيزيد من إحساسها بأزمة منتصف العمر، إنه يحاصرها بنظرته المحدودة، حين يراها من منظور بيولوجي: (**آلة تفقيس ومتعة**) لهذا نجدها لا تستسلم لهذه النظرة الضيقة، بل تراودها (**رغبة مجنونة**) في تحديه؛ إذ تصغي لرغبتها الداخلية في أن تعيش حياتها، كما تبغي! لا كما يبغي الآخرون! فهي تؤمن بأن الأحاسيس لا عمر لها؛ لذلك

تسعــى لِأَنْ تعيش الحيوية، فتستجيب لنداء، يتجاوز الأطــر التقليدية، التي تسجن المرأة في قضبان الجمود والقبر، وهي على قيد الحياة!

وكــي تقنع المتلقي ببؤس معاناتها، تسمعه صوت المجتمــع التقليدي، ينطق بلغة عامية، يفــوح منها القمــع، وتوحي بمدى التدني الثقافي، ومع ذلك يستخــدم لغة استعلائية (صيغة الأمر) تزجر المرأة: (**اختشــي**) الــذي يكافئ في الدلالة فعل (اخجلي من نفسك) وهي حين تختار فعلاً فصيحاً (**التفتي إلى آخرتك**) فيبدو لشدة حيويته وبساطته قريباً من الاستخدام اليومــي، لكن دلالته الدنيوية تنزاح نحو الإهمال؛ لتنبّــه المرأة إلى ضرورة أن تعيش للآخرة فحسب.

وهــي لا تكتفي باستخــدام ذلك الفعل، بل تعزّز خطابها باستخــدام عبارة شعبية (يا بنة الأربعيــن) لتوحي أنَّ هــذا العمر أشبه بلعنة، تعلن نهاية حياة المــرأة، التي تجعلها متماهية مع طبيعة تلفظ أوراقها، فتصبح (**كما الأشجار في الخريف**) وكي تعزّز وجهة نظر المجتمع التقليدية، وتبرز مدى تغلغلها في الوجدان، تقدّمها عبر توظيف دلالة المثل الشعبي في هذا السيــاق (**لـم يبق في كرمـك غير الحطب**) وبذلك تختار مثــلاً، يحمل دلالة محبطة (الشتاء والمــوت) فقد نُقل من سياق عام (الكرم) إلى سياق يخص المرأة الأربعينية بصيغة الخطاب (**كرمك**)!

تحضــر الألوان هنا بصفتها رسالة حياة، ترغب المرأة في عيشها (**خضـرة الروابي وزرقة السـماء، وبياض الثلج**) أو تحضر بصفتها لغة موت، يرغب المجتمع في إرغام على ارتدائها والعيشــ في حلكة (**الليل والألوان الداكنة**) فكأن هذا الصــوت التقليدي أشبه بصوت ينعى حياة الأربعينية، فيحسّه المتلقي صوتاً عاماً، وهي في مقالة أخرى «البعل» تخصّصه بصوت الرجل، وهو يقول لها بعد أن بلغت الخامسة والأربعين: «**لقد شخت يا امرأة...**

أنطوي جرحاً، أعزّي نفســي: نظّف مكانك ينظف العالم. أمسـح الغبار من هنا، وسـرعان ما يتراكم خلفي.

عبث... عبث... والقذارة في كل مكان.

أقلّـب الأثـاث، أجـرّه ألمّعـه، وأعيد ترتيبـه من جديد إصـراراً مني على النظافة وإشـاعة البهجـة والبريـق فـي عالمي الصـغير المكومة به، وتعويضـاً عـن العالم الكبيـر، الذي يعجّ بالفوضى والقذارة والعتمة، ولا يد لي في تغييره»، (ج٢، ص٤٩٥).

تنتزع نظرة الرجل التقليدية الشبابَ من المرأة، وقد تجاوزت الأربعين؛ وذلك حين يخاطبها بما يؤذي مشاعرها: (**شخت يا امرأة**) فلا تجد مكافئاً دلالياً لخطابه سوى فعل، يوحي بانكفائها على ذاتها، فتـ(**نطوي**) لتعيش آلاماً مبرحة، توازي لدى الكاتبة (**جرحاً**) ينزف في أعماقها، فلا تجد علاجاً له سوى المبالغة في ممارسة أعمال البيت (**أمسح الغبار من هنا**) لعلها تتخلّص في أثناء ذلك من أفكار، تراكم عليها الزمن، تجعلها مكافئة لـ(**لغبار**) لن ينتهي بعملية المسح؛ لهذا نسمعها تقول: (**وسرعان ما يتراكم خلفي**) كأنها تريد أن توحي للمتلقي بعبثية، تلاحقها، حين تسمع لغة، تنزع منها الحياة مع بلوغها الأربعين؛ لهذا يتم تكرار (**عبث... عبث**) فيعيش المتلقي إحساسها بشدة القهر؛ لهذا تبدو هذه المفردة مكافئة في دلالتها لـ(**لقذارة**) في الفكر والروح، التي باتت تنتشر (**في كل مكان**) لهذا تلجأ إلى المبالغة في تنظيف بيتها؛ كي تجد في عملها هذا تعويضاً وعزاءً، يشيع في حياتها (**البهجة والبريق**) لعلها تبتكر (**تعويضاً**) عن بشاعة (**العالم الكبير**) الذي يضطرم (**بالفوضى والقذارة والعتمة**) وبذلك تنقذ نفسها، فتبتكر نظافة داخلية، تنقذها من قذارة خارجية، إنها تجد خلاصها في أعماق ذاتها، أي في (**عالمها الصغير**) ولا سيّما بعد أن أدركت صعوبة (**تغيير**) عالمها الخارجي.

المقالة وخصوصية علاقتها بالزمن

يعايش المتلقي في مقالاتها السيرية علاقة اعتدال رافع بالزمن، التي تمثّل صوت المرأة، وكيف تتميّز بحساسية شديدة لوقع خطواته، فنجدها تراقب ما يتركه من آثار على روحها وجسدها، على الرغم من ذلك، يمكن أن يتلمّس المرء رؤية الكاتبة الإيجابية له، فتؤسس بفضل نظرتها إلى طريقة جديدة في التعامل معه: «**في زمن التفاؤل ذاك، كنت أحس بالتواصل مع الحياة بالثقل الذي يجمعني حباً، ويشدني إليها: العشق، العناق، القبلات، الأفراح والأحزان الصغيرة والأحلام، التي تتخم الخيال، وتشحذ القلب**»، (ج٢، ص٥١٤).

يوحي استخدام فعل (**كنت**) بزمن (الشباب) الذي مضى، فتجعله مكافئاً لـ(**زمن التفاؤل**) الذي يتجلى (**حباً**) لديها، يعينها على التجدّد والتفاعل (**مع الحياة**) لذلك تعيش مرادفات هذا الحب ولوازمه الخاصة (**العشق، العناق، القبلات**) كما تعيش معانيه العامة (**الأفراح**) التي لا يمكن لها الحضور بمعزل عن نقيضها (**الأحزان**) لتؤكد أن الحياة قائمة على التنوع، وأن من المحال ثباتها على حال واحدة! لكن ما يضفي عليها جمالاً، هو القدرة على (**الأحلام**) التي تراها عدة

المبــدع، إذ (**تتخــم الخيــال**) بصور مدهشة، تثري الروح (**وتشــحذ القلــب**) برؤى، تمنح المرء طاقة إيجابية، تدفعه لمواجهة أعباء الحياة! ويلاحظ أنها جاءت بحقائق الحياة ولوازم الإبداع بصيغة الجمع؛ لتوحــي باتساع أفق الدلالة؛ وبقدرتها على صنع زمن التفاؤل، الذي يحتاج إلى دلالات عدة؛ كي تغنيه، وتجعله هماً عاماً، يحتاجه الإنسان العادي والمبدع معاً!

لم تتوقف عند زمن التفاؤل، الذي هو عادة قرين الشباب، بل استطاعت أن توثّق للمتلقي علاقتهــا بزمن آخر المــأزوم؛ لهذا استخدمت لغة سلبية، متوتــرة، حتى كأنها تنطق بصوت كثير من النساء، اللواتي يعانين أزمة منتصف العمر، على الرغم من ذلك يلاحظ استخدامها لصيغة (الأنا) مما يجعل خطابها بوحاً، تهمس بأسراره في أذن المتلقي: «**كرهي للمنبه، الذي يحصــي عليّ دقات قلبي، جعلني مسكونة أبداً بالترقب وهلع الزمان؛ لأنه يمرّك عليّ عمريّ بالثواني... وأتحدّاه في بكوري ونهوضي وركضي**»، (ج٢، ص٣٤٣).

تختار لغة الكراهية، التي تسندها إلى ذاتها عبر صيغة المتكلم المفرد (**كرهي**) لتعبّر عن علاقة متوترة بالزمن، الذي ترمز له بـ(**المنبه**) لهذا تجد عمله مقيتاً، إذ يحسب وقعه عمرها (**بالثواني**) التي تدق في وجدانها متزامنة مع (**دقات**) قلبها؛ لهذا تبدو مكافئة لها في الدلالة، مثلما يبدو مكافئاً لفعل (**يحصــي**) الذي أسندته إلى المنبه، مثلما أسندت فعل (**يخفق**) إلى (**القلب**) إنها تهجس بخطوات زمنها المحدود، التي تكافئ خفقات، ستتوقف يوماً ما، لتسلبها الحياة؛ لهذا تعيش (**مسكونة بالترقب**) وانتظار الموت، يحاصرها (**هلع الزمان**).

إن هذا القلق، لا يتعلق بمرحلة زمنية معينة (منتصف العمر) لكنها تعيشه (أبداً) لكن مزيَّة المبدعــة أنها لا تستسلم لمشاعر سلبية (كراهية، هلــع...) تحسّها تجاه الزمن، بل تواجهها بالعمــل؛ لتعطي لحياتها معنى؛ لهذا تخبر المتلقي بصــوت أعماقها: (**أتحدّى**) الزمن، حين أستيقظ في الـ(**بكور**) وأسرع إلى عملي!

تخصّ الأنثى بخطابها، بعد أن تمهّد له بصيغة المتكلم، فيبدو للمتلقي أشبه بحوار داخلي، تلتفــت فيه من لغة الحوار المباشر (الأنا) إلــى لغة الحوار غير مباشر، حين تستخدم صيغة المخاطب (أنت) صحيح أنها تخاطب نفسها فيه، لكنه يصلح أن يكون خطاباً عاماً، تنطق به أي امــرأة، قهرها الزمن: «**وأقول لنفســي وأنا أقف على أطلال العمر الممسوح، الذي خلّف رماده في حلقي: من لا تمتلك لحظة حاضرة، لا تستحق جسدها. ويستعصي عليها امتلاكه. فقط... انتفاضة الاحتضار الأخيرة، تعيد لها حقها الشرعي بامتلاكه**»،(ج٢، ص٤٥٤).

جســدت، هنا، أزمة منتصف الحياة عبــر دلالات سلبية، تلمح إلى عدم رضاها عن زمن عاشتــه في الماضي؛ لهذا لم تجــد مكافئاً دلالياً سوى (**أطلال العمر الممسوح**) بيد الزمن الحارقة؛ فبدت صورة أذاه، ترشح قهراً، فقد (**خلّف رماد**) نيران آلامه وإحباطاته (**في حلقها**) طعم المــرارة، وهي تُعنى بتصور لحظة قاسية، إذ تغادر روحها جسدها في أثناء (**انتفاضــة الاحتضــار الأخيرة**) ففي تلك اللحظــة الرهيبة، تعيش هول حاضرها وماضيها، فتحس أنها تستعيــد (**حقها الشـرعي بامتلاك**) جسدهــا؛ ليس من أجل الحياة، ولكــن من أجل الموت، وبذلك تلفت الكاتبة بحساسيتها المرهفة نظر المرأة، كي لا تعيش قهر زمن مضى؛ لأن ذلك يؤدي إلى إعلان موتها، تحرّضها على أن (**تمتلك لحظة حاضرة**) فتستطيع بفضلها أن تمتلك حق الحياة والحب، لكنها إذا استسلمت لقهر الزمن، فهذا يؤدي إلى استحالة (**امتلاك**) معنى لحياتها، عندئذ تخسر جسدها وروحها معاً!

يمكــن أن نضيف إلــى أن من أسباب توتر علاقتها مع الزمن، أنهــا عاشت خيبات كثيرة على الصعيد الخاص والعام، شدّتها إلى (**قاع**) الأحزان، على الرغم من ذلك تقاوم ثقلها، الذي يقتل نبض الحيــاة! وتصرّح بأن ثمة في داخلها «**ومضــة الحنين إلى الفــرح**» تخاف عليها من الانطفاء، فقد أبهظت أثقال الحياة وآلامها روحها، وهي«**لا تتحمل كل هذا الشدّ إلى القاع**»، (ج٢، ص٣١٣).

تحارب هذه المشاعر السلبية، وهي لن تفلح دائماً؛ لهذا تعيش بين مدّ الأمل وجزره «**عمر يفــرّ خائفــاً، ويهرب من شـبابيك القطار، والقهر لا شـبابيك له، ترتدينه مع قلبك، تصــرّين جسـدك بحنين المسافات الآتية، تنوئين بثقل المتاع، الذي تحملينه في ترحالك ويقظتك وأحلامك**»، (ج٢، ص٣١٣).

تعيش صراعاً داخلياً، ولاسيّما حين يملؤها إحساس مظلم بأنها لم تعش أفراح الحياة، فقد سرقت الآلام زمنها، وحاصرتها، حتى باتت أسيرة لها، فيخنقها قهر، لا خلاص لها منه، إذ لم تجد (**شبابيك له**) تهرب منها، فيسوطها زمن، يلتهم (**عمر**)ها، عندئذٍ تحسّ أنها لن تستطيع استرداده، إذ (**يفرّ خائفاً**) من بؤس المعاناة؛ وكي تعزّز صورة هروبه في وعي المتلقي، ترسمه عبر صورة حركية (**يهرب من شبابيك القطار**) لتبرز حالة نفسية، تبهظ روحها، إذ يؤلمها أن شبابها يهرب، دون أن تعيشه، والآلام مازالت تصرّ على ملاحقتها؛ لهذا يعايش المتلقي قهرها عبر صورة مؤثرة، فقد لازمها ملازمة الثوب، لكن ما يخالف أفق توقع المتلقي، أن هذا الثوب لا يرتديــه جسدها، بــل ينبض في (قلب)ها، حتى ليبدو كأنه شغافه! وهي تحاول أن تقاومه،

فتستخدم صيغة المخاطب؛ لتجرّد من أعماقها شخصاً تناجيه؛ كي يقوى في مواجهة تلك الآلام: (**تصرّين جسدك بحنين المسافات الآتية**) فهي تحاول، في هذه الصورة، أن تحمي نفسها، بأن تكوّر جسدها، وتلفّه بخيوط الحنين والحلم بأفراح لا بد أن تأتي! لكن الآلام، لا تريد أن تغادرها، فهي ما زالت تثقل روحها؛ إنها تصرّ على ملاحقها في أي مكان ترحل إليه، وأي زمان، حتى حين تنام، تحاصر (**أحلام**)ها، التي أصبحت أشبه بكوابيس.

يلاحظ المتلقي أنها تحاول أن تخرج من إحباطها، فتلوذ بالأمل من جهة، وبفهم طبيعة الزمن، الذي تعيشه، إنها تتأمّل صفاته ونبضه الخاص؛ لهذا نسمع صوتها يقول: «**ميزة زماننا يا حبيبي، أنه يحرق المراحل. وخاصة مراحل البراءة والنزق، ولا يترك من أعمارنا المتوهجة تلك، غير الرماد**»، (ج٢، ص٤٤٣).

إنها تفضح زمناً تعيشه، لا يعترف بـ(**براءة**) الطفولة بكل معانيها، التي تكافئ الصدق والنقاء والاندفاع (**النزق**) في المشاعر، فهو يرفض كل ما يجعل حياتنا (**متوهجة**) بنور الحب والجمال والخير، إنه يدمّر كل تلك القيم أبشع تدمير؛ وبذلك استخدمت فعلاً (**يحرق**) توحي دلالته بتشويه حياتنا، وتحويلها إلى (**الرماد**).

وحين نتأمل أزمتها مع الزمن، نلاحظ أنها ليست أزمة خاصة فحسب، بل هي أزمة عامة أيضاً؛ لهذا شاع في خطابها استخدام صيغة المفرد المتكلم (**يا حبيبي**) إلى جانب صيغة الجماعة (**أعمارنا، زماننا**) مما يوحي للمتلقي بامتزاج همها الخاص بالهم العام!

تبدّى هذا الهم العام، حين حاولت اعتدال رافع أن تأخذ بيد المرأة العربية، التي تعيش واقعاً بائساً في ظلال أفكار مظلمة، تحرمها نبض الحياة، ولاسيّما حين تصل منتصف العمر؛ لهذا تخاطبها بلغة تقوّيها، فتبدو وكأنها تقوّي ذاتها، ولاسيّما أنها تتهيّأ لاستقبال عام جديد، تكبر فيه، هو (١٩٨٥م) فتوحي لنفسها، قبل غيرها من النساء، بأهمية أن تبدأ حياة جديدة؛ لهذا تعلن عن رغبتها، التي تتماهى مع رغبة كل امرأة، في التخلص من لغة الموت «**وأنت المسكونة بفوران الموت والزهر وأنين الأرض، آن أوان اغتسالك من الشجار والعطب، الذي خلّفه العام الماضي على خديك وصراخك؛ لتبدئي عاماً آخر، خالية، زاهية، مثل أطفال العيد الشبعانين، الذين تأخذهم الأراجيح إلى الحرية**»،(ج٢، ص٤٨١).

لن تستسلم للغة مجتمع، يقهرها، ويسلب آدميتها، ويمنع عنها أوكسجين الحياة، لأنها تجاوزت الأربعين؛ لهذا تخاطب نفسها بلغة تحريضية، تقوّيها، كي تتجاوز الألم والقهر،

فتخاطب كل امرأة، يؤرقها حمل أثقال سنة جديدة، كما تخاطب نفسها (**وأنت المسكونة بفوران الموت**) لهذا تستحضر نقيضه، أي رموز الحياة والجمال (**الزهر**) كما أنها تلفت نظر المتلقي إلى أن الكاتبة تحمل أثقال همّ آخر، هو همّ عام (**أنين الأرض**) الذي يكافئ في الدلالة أوجاع وطنها.

يبدو صوت الكاتبة متماهياً مع صوت المرأة المثقفة الملتزمة؛ لهذا تزجرها بصيغة المخاطب: (**آن أوان اغتسالك من الشجار والعطب، الذي خلّفه العام الماضي على خديك وصراخك**) فكأنها تحثّ ذاتها، ونساء مثلها، على التطهّر من التوتر والصراع والعجز، الذي عاشته في عام مضى؛ كي تحمّسها لبداية عامها الجديد، وهي (**خالية**) من أعباء الحياة، كأنها تحثّها على البحث عن بهجة حياة (**زاهية**) لم تعشها، وهي تذكرها بأهمية أن تعيشها بانطلاق (**مثل أطفال العيد**) الذين يعيشون الفرح بعيداً عن منغصات الحرمان؛ لهذا تصفهم بـ(**الشبعانين**) بل تمعن في وصف بهجتهم، إذ (**تأخذهم الأراجيح إلى الحرية**) فتجمع في تلك الصفة أفراحاً، تلذّ للصغار (**الأراجيح**) وأفراح يحتاجها الجميع (**الحرية**).

وفي مقالة أخرى نجدها توجّه إلى ذاتها نقداً قاسياً، لا يمكن أن تخصّ به امرأة غيرها، كما لاحظنا في خطابها السابق، إنها تلفت النظر إلى عيب تعانيه، يتجلى في اختلال نظرتها: «**الحياة جميلة، وأفراحها كثيرة، «أنت وجه النكد» تبحثين عن الأحزان. مهما كانت شاسعة**»(ج٢، ص٤٨٣) وبذلك تنتقد ذاتها، حين ترى جانباً مظلماً للحياة، فلا ترى فيها سوى الآلام والأحزان، وتنسى أن ثمة وجهاً مضيئاً لها، عليها أن تبحث عنه.

وهكذا تتحول المقالة إلى قصة سيرية، تعرض جوانب من أزمات عاشتها اعتدال رافع ذات أبعاد نفسية واجتماعية ووطنية، فاستطاع المتلقي أن يعايش تفاصيل حياتها بكل أعبائها وأحزانها وأحلامها؛ وقد بدت لغة مقالتها القصصية ذات صلة بانكساراتها وأحلامها في النهوض؛ لذلك تتيح لنا سماع صوتها، وهي تحرّض ذاتها على النهوض والاغتسال من أعباء الحياة وقذارتها، ومثل هذا الخطاب، في كثير من الأحيان، لا يتوجّه إلى ذاتها فحسب، بل إلى كل إنسان.

حفل افتتاح مملكة «حنا مينه»

فانتازيا نقدية

د. عاطف البطرس

«المسافة بين العين ومرمى البصر، ليست الحد الوحيد للرؤية»، هناك أناس يرون بقلوبهم، بعقولهم، يخلقون عالمهم الخاص اللانهائي، ينهضونه من غفوة الركود، عالم لا حدود له، ينفي ما هو قائم، يلغيه، هو بديل له، تمرد عليه، يعي ذاته، يدرك ظروفه، يصبح ثورة شاملة، تُحطِّم لتبني، تتجاوز شرطها الإنساني، مصدر ضعفها، وسر قوتها، تتحرر من ذل عبوديتها، تنطلق، تتعرى، تغتسل، لا تهرب، تحلم، تتخطى حدود حلمها، تكسر قيود استلابها، تقارب تخوم الامتلاء بعيداً عن عجز الفرد وحيداً في مواجهة تغيير العالم، بهدف الوصول إلى كمال لا يدرك، يؤرق الإنسان، يقلقه، يعلقه على خشبة عذابه، يدفعه إلى تجاوز ذاته، إلى تجديدها، من خلال تبديل الظروف المحيطة بها.

الذات تمارس حلمها في الواقع، الحلم يكتسب قوة مادية، يصبح فعلاً، خلقاً، واقعاً بديلاً، مجسداً، محققاً، الحلم وسيلة مقاومة، سلاح تخطٍّ وتجاوز، قوة كشف، شرارة تفجير في رحلة البحث عن الذات، الطامحة إلى كسر شرنقتها المقيدة لتطلعها الإنساني، نحو مطلق يصعب الوصول إليه، تطلع يردم المسافة بين الإمكانية والطموح، بين الرغبة والواقع، حلم يكشف مخبوء الذات، وصولاً إلى حرية، تطرد الضرورة، وعياً لها، معيدة الانسجام بين الإنسان وعالمه الذي بدأ ينفصل عنه، مع نمو جبروت الآلة، وانتشار قيم السوق.

الحلــم ليســ «يوتوبيا» خيالية لا، ولا هو، مدينة أفلاطونيــة، إنّه رمز، يحمل في أحشائه قابلية تحققه، هو رؤية يصوغها الفنان من سياط عذابه، من نبض قلبه، من دمه على خشبة صليبه، ليبني عالماً إنسانياً، يواجه فيه الخطر، يمضي في دروب غير مطروقة، في كل خطوة يكتشف مجهولاً، يستعيد نفسه، يسترد كيانه، يتحرر من قمقم العقم، جحيم حياته اليومي.

«اسمعــا : ذات يوم، سأبتاع على هــذا الشاطئ قطعة أرض سأختارهــا بعناية، بعيدة عن العمــران، قريبة من البحر والغابات، ناعمة الرمــل، ملساء الحصى، مفتوحة للرياح، مكشوفة للشمســ والقمر، والليل، وعلى هذه الأرض سأقيم بناء، منارة على الشاطئ، في الشتاء أجعله محطة يأوي إليها الصيادون المنبوذون والذين في قلوبهم توق للمغامرة، لن أتقاضى أجراً، من كل حكاية في الشتاء، ومن كل ابتسامة في الصيف، من لا يبتسم من قلبه ويغضب منه، وينتزعه من صدره عند الحاجة، ويلقي به في النار، لن يدخل مملكتي، قد أقبل الرجل وأرفض المرأة، كل شــيء يتوقف على البقعة البيضاء في الداخل، غايتــي أن أرى الناس سعداء، غير مبالين، فرحين، جريئين، لا يخافون العاصفة، وليس لديهم أكياس يجمعون فيها القشور والأصداف... أنا لا أضمن كل شيء لكل إنسان، لكن التجارب هي المحك، وبعدها يلقي من على الأسوار من تسلــل في ثياب مسروقة في النهار، نعمل، الرجــال يجلبون الماء والطعام، يصطادون الوعول والحيتــان، والنساء يشاركــن الرجال ويبعثن النشاط والبهجة والفــرح، والأطفال يلعبون على الرمــل وينثرون رذاذ الماء علــى الشاطئ، سيكون للسقاة والمغنيــن وكل صانعي الفرح مكان عنــدي، لن نأتي نساءنا باسم، «العجل المقدس» بــل باسم «الحب المقدس» ومن يأتي حبيبته ليلاً، عليه أن يكون قد اكتسب الحق نهاراً، عند اصطياد الوعول ومطاردة الوحوش.

لن أسورها بالإسمنت، بل بالرجال، أما القروش التي تظهر مستخفية، ستحملها كالسفن. المياه نفسها التي جاءت بها.

تلــك هي المملكة /الحلم/ مثلي لن يدخلها، جســدي ملوث، سرت في طرق معروفة، ما إن دخلــت حتى فــرَّت التجربة، روحي تكسرت، عانيت الغربة والتمــزق، قلبي ليس ملكي... سرقتــه جنية الديجور وطارت، سرت في طرق معروفة، لــم أتطهر بعد، لكن روحي ستنسلخ عنــي، لتصعد الدرج الذي لا ينتهــي لتنقل لكم وصفاً لمجموعات الحشــود المصطفة أمام الباب النــاري للملكة، مجموعات تنتظر بلهفة واثقة بالدخــول إليها، لأنهم يحملون، صفات أبنائها ...

في الداخل ثمة رجل يضع اللمسات الأخيرة على بنائه، يرتب أشياءه، هنا لافتة كُتب عليها «الأحجار التي رفضها البناؤون أصبحت رؤوس زوايا» وهناك على الجدار... كُتب «من لا يخرج صوته من رأسه لا يجيد الغناء...».

«أن تعيش للا شيء، هكـذا من أجل العيش، يعني أن تمـوت، التجربة هي المحك، قبل التجربـة جميع الناس مناضلون، وربما أبطال، ستكونون ملعونين من جميع الأمم لأجلي...». بخط كبير كتبت: «الخروج على المألوف، لو يفهم في وقته، لما عدَّ خروجاً، لقد اعتاد الناس السير في الطرق المفتوحة، الذين شذوا عدّوا مجانين... ثم كانت طرق كثيرة».

وعلـى مقربـة من الرجل، كانت امرأة، تساعده في عملـه. - المبدع و الموحي- معاً في إتمـام العمل الشاق، سعداء هم، نظر إليها، تجاهلتـه، همس في أذنها، أعرضت عنه، ابتسم لهـا، حلت زر قميصها، فبان جذرا النهدين الحليبييـن، حُقَّانِ من البلور على قمة كل منهما شامة وردية.

المملكة أصبحت جاهزة لاستقبال سكانها، وكل شيء فيها قد صنع بحكمة.

فـي الخارج تململت جمـوع الناس، على الباب الرئيس، يقف رجـل غاض من وجهه ماء الحياة، إلا أنه يبدو صارماً، واثقاً من نفسه ومن صلابة الأرض التي يقف عليها، بعد أن قطع الرحلـة وفتح طرقاً غير مألوفة، يبدو مجنوناً حينـاً، حكيماً عبقرياً حيناً آخر. يتقدم الوفد الأول:

المختار محمد الحلبي، أبو فارس يسبقه شارباه، رندة، وعلى رأسهم فارس معرفاً بنفسه: خرجـت من السجن، ألحت علي مشكلاتي، تراكمت أعباؤهـا، اشتعل الحب في قلبي، أردت الـزواج، ثم كان قـراري /هزيمتي/ موتي الحقيقي، التحقت متطوعـاً بجيش الحلفاء، لآكل خبزي من أيدي أعدائي، لقد سقطت، انكسرت من الداخل، كان سقوطي أليماً، كنت صادقاً، ربمـا أخطأت طريقـي، لكني كنت صادقاً، عرفـت أنكم مع الصدق... أولئـك أهلي شركاء محنتي، معهم عشت ولأجلهم سأموت.

قـال الواقف على الباب والابتسامة علـى وجهه: ادخل... ادخل... أنت لا تستطيع تجاوز شرطـك يا بني، كانت أمامـك طرق كثيرة لم تتضح معالمها بعد، لـم تستطع أن تسلك غير الطريق الذي سلكته، فأنت ابن المرحلة، هكذا بحكمة، قال الواقف على الباب.

الوفد الثاني: أبو محمد، أحمد، كامل، وفي مقدمتهم أم حسن، وبجانبها رجل بثياب بحار

قديـم، لا يخشى الفـرق، لا يتراجع، ولا يهاب، حين تأتيه الموجـة يكتفي بالقفز من مكانه، مستثيـراً البحر، ليتابع لعبته بعنف أشد. قدم نفسه، أنـا من ملأه شوق لمعانقة الشهادة في المعركة، انتصرت فيها، تعمدت، ولدت من جديد، صلبت، تعذبت.

غربتـي كانت نقاهة عابرة، انتميت إلى قلب الوجود النابض حزناً وفرحاً، ألماً وبهجة، عذابـاً ومعاناة، وتلـك سيدتي «أم حسن» التـي قدمت كل ما تملك من أجـل استرداد ذاتي المضطهـدة، لقد كانت فرحتها بي، تعادل فرحتي بالعودة إلـى البحر، إنها زوجتي... كامل يشدنـي إليه حبل أقوى من كل اللقاءات، همـزة الوصل بين انتمائي العام /الأكبر/ وانتمائي /الخاص/، كامل الذي تعلمت منه كثيراً، وهذا أحمد الشـاب الجريء، إنه امتدادي، صعد معـي المركب، ذاق الموت، لكنه نجا؛ لم يكن أحد فـي المرفأ يَحسِبُ له حساباً، أثبت قوته، انتـزع اعتراف الجميع به، كامل بوصلتي إلى الحقيقـة وأحمد ساعديّ، وشيخنا أبو محمد، صديقي في غربتي على اليابسة، لم تبق له الحياة شيئاً، تمسك بالقهى.

... ادخلوا... ادخلوا... لمثلكم مملكتنا، نظر إلى عيونهم ولم يلفظ كلمة وقال في نفسه: طوبـى لأقويـاء القلوب وثابتي الأقـدام... بعد مدّة وجيزة... عمَّت خلالهـا بعض الفوضى لتزاحـم الوفود، تقدم وفـد يتصدره شاب وسيم يحمل خنجراً على جانبـه الأيسر. قال: أنا مـن رقص رقصة الحياة، رقصة الاندماج الكلـي بألقها الحي، من أجل أن تنهار، كل جوانب الزيف التي علقت بها، بالخنجر أردت أن أخدش رتابة العالم، بقدميَّ أردت شق الأرض، لكي تستيقظ ابنة الكلبة /النائمة/.

أهـلاً... أهلاً... لقد اكتشفتَ ذاتك، وعالمك، توزعت بين القلاع والأكواخ، كنت مرفوضاً فـي القلعة ومرفوضاً فـي الأكواخ، تمزقت، لكنـك محكوم بموضوعيـة انتمائك، ولهذا لن تستطيع الوصول إلى ذروة الامتلاك والسيطرة الكلية من أجل التغيير الجذري، ارمِ خنجرك، لـم تعد لدينا أرض نائمة لإيقاظها، ثم سأله: أيـن صاحبة الابتسامة التي رقصتَ لها رقصة الامتـلاء؟... لقد تأخرت، فأمامها عمل طويل لتدريـب الراقصين... ومن الوفد نفسه تقدم رجل يقول: أنا عاشق الحياة، الذي عزف للصورة كي تخرج من الصورة، أنا من آمن بأن الفن لديه القدرة على تغيير العالم، وصياغته من جديد، لقد عزفت للتمثال كي يخرج من صمته، وهذا صديقي الذي، حرض الشاب، أطلق فيه شرارة الوعي، وعلَّمه رقصة الخنجر، فجَّر فيه الصـراع الأبدي، بين انتمائـه، ورغبته في رفض هذا الانتماء، صديقي مؤمن بأن العيش من

أجل تمضية الوقت شكل من أشكال الموت لا بد من شيء ما نعيش من أجله، وعندها سيكون للعزف والحياة معنى.

ادخلـوا... ادخلوا... أنتم جوقة ثورة الفرح، وصانعو البهجة في مملكتنا، سنرقص ونغني معاً، للحب، للحياة، للسلام.

ثم تقدم «زكريا المرسلني، وشكيبته، وعقوب..».

أنا زكريا، رابط الحوت في الماء، الراقص على ظهره، إسكندرونة كلها تحدثت عن فعلتي، أهـل مدينتي نسوني، ربطت الحوت لهم ونسوني، عاهرتي /مدينتي/ أغرتني بالقتل، فقتلت مطالباً بحقي:

ليـس لي صديق إلا البحر، وحده الذي يقبلنـي، حاصرني الخوف، تمزقت روحي، تفتَّتَ جسـدي، أنا الضخم كجاموسة، الجاف كزيتونة أحرقهـا الصقيع، أحس أوّل مرة في حياتي بالرغبة فـي الصلاة، دفنت زكريا القديم، خلقت من جديد، تفجر الحب في قلبي، استعدت إنسانيتي، وتلك شكيبتي / جويجتي/ الصغيرة، وهبتني خلاصي الأبدي، حررت روحي، حنانها غيّرني؟ غسلني، إنها رمز ولادتي الجديدة، وعُباب صديقي، وفيلسوفي، قبل الغربة، تخلى عن فلسفته، وعد بالتوبة لم يدخل التجربة بعد، ولكنه وعد، وكلام الرجال دين عليهم.

ادخلـوا... ادخلـوا... بكم تعمر مملكتنا، وفي أذن زكريا همـس الواقف على الباب: لقد عـدت إلى مدينتك - عاهرتك - تاركاً وطنك الصغير الـذي صنعته في الغابة، وطن مفعم بالحب والصدق، وعدت إلـى وطنك الكبير، تجاوزت ذاتك ووجدت طريقك، دون إلمام بعلم أو فلسفـة، كتابك تجربتك، التي قادتك إلى إدراك أن الإنسان وحده لا يستطيع تغيير العالم، ولا بد له من جماعة، الفرد في مواجهة المجتمع، رهان خاسر.

الواقـف علـى الباب همَّ بإغلاقه، على ما يبدو، لم يعد هناك قادمون، تردد قليلاً ثم قال فـي نفسه سأتركـه مفتوحاً، ربما جاءت وفود جديدة، ماهي إلا لحظات حتى أبصر من بعيد شبـح رجل مرهق، كأنه يبحث عـن شيء ثمين فقده، عيناه غائرتان، تبحثان عن ابتسامة ما، عن حب ما، عن وعد أضاعه، وصل إليه وعرف بنفسه:

أنـا «كرم المجاهدي: اغتربت، عشت في بلاد كثيرة، تعرفت على بشر من كل الجنسيات، صادفـت مناضلين، رأيت السفلة /تجـار العملة/ شهدت تجارب فرديـة واجتماعية، عشت تجربتـي الخاصة، أركض وراء وهم أو سراب، أنتظـر جنية القمر... عدت إلى مدينتي التي

نسيتني، عدت بعد أن هاجمتها الحيتان، هل تذكرني «يا خليل»؟ كيف لا، ألم تعش في بيتي. أهلاً... أهلاً... يا كرم، مدينتك لم تنسك، الذين /فوق/ نسوك، ومن عشت حياتك وتجرعت آلامك من أجلهم، مازالوا يذكرونك، بكل تقدير واحترام، لأنك مع الحق كنت، ومن أجل الوطن تغربت. وبالمستقبل المشرق، بشَّرت. كيف أنساك، وقد كنت نصفي الآخر /المعرفي/ ألم أفجر أزمتك؟

وفد جديد يتقدَّم... رجل نحيل الجسم، منكوش الشعر، شاحب اللون، يحمل «كماناً» ومعه امرأة محتشمة، رقيقة ناعمة، شفافة، تبدو عليها علائم الرفاه والغنى، تسير على بعد خطوات منه، ثم يتلوها «فهيم المتبحر» الشيخ الخبير، المجرب، الذي عايش الحياة ووعى تفاصيلها، واحترق بتجاربها، وبرفقته شاب مرح، يبتسم الرسام /ربيع المياس/.

أهلاً... أهلاً... بأهل العلم والفلسفة والفن... يا راجعة تقدمي خطوات... سيري إلى جانب «ديمترو» فليس لدينا رقباء فلمَ الخوف والتردد؟!... الحب عندنا هو المقياس، وكل علاقة خارج الحب الصادق خيانة... لا تخافي. أهلاً «ياديمتريو» لا تحاول مرة ثانية محو الابتسامة التي ارتسمت... عش حياتك فنّاناً بكل ما تتطلبه المهنة من شجاعة..

تدخل مجموعة من الأطفال، تحمل باقات من الورد، ملونة، حمراء، بيضاء... ليلكية تهتز في تشكيل رائع...

يبقى الباب مفتوحاً بانتظار قادمين جدد، تأخروا... في الداخل، تجلس الوفود في الأماكن المخصصة لها، في انتظار مرهق لإعلان افتتاح المملكة.

يصعد المنصة رجل كهل، على وجهه علامات التعب، عيناه ثاقبتان، جسده نحيل، نظراته تغور في عيونهم، تدخل أفئدتهم تكشف خفاياهم، تعاتبهم، تفرح بهم تذوب فيهم، حبه يتسرب في وجدان كل منهم، علامات الثقة والتفاؤل ووضوح الرؤية بادية عليه، على الرغم من كثرة انكساراته، بقي واقفاً وعيونه إلى المستقبل، طالما أن الإنسان يكافح فلن يهزم، قد يخسر المعركة، لكنه لن يهزم، فرح هو، لأنه مكافح... أم حسن، أسرّت في أذن الطروسي، وجهه يشبه وجهك عندما قررت العودة إلى البحر.

ولأن النساء أكثر قدرة على معرفة ما تخفيه وجوه الرجال، وما يجيش في صدورهم، قالت شكيبة: زكريا، يا زكريا: إنه يشبهك... هل تعرفه؟

لا، ولكنه ليس غريباً عني، بي شيء منه.

زكريا مخاطباً الطروسي:

هل تعرفه أنت؟

أشعــر أنني لقيته مرات كثيرة، قريــب مني هو، الجميع شعروا بقربهم منه، وبقربه منهم، كان يــزرع نفسه في قلوبهــم، في كل واحد منهم بعض صفاتــه، يفرش ملامحه عليهم، ومع هذا، لم يتأكد أحد، كلهم سمعوا صوته، لكن أحداً لم يعرفه... حتى «ديمتريو» قال يا راجعة: انظــري إليــه، لقد رأيته، بل إنــه (أنا) كيف يا ديمتريو «أقول لك؟ إنــه «أنا» أعرف قلبه في الداخــل... اضطراب دقاته، لون وجهه، كل ما فيه يقــول ذلك... إنه أنا «حتى ولو كان هو». الواقــف على الباب عرفه، بثقة ومن دون التباس /خليل/، فياض، يا فياض... أيها الملاحق مــن الداخل والخارج، أيهــا الهارب العائد، كم كبرت يا ولدي الذي به سررت، لم تبق وحيداً، ولن تبرد بعد الآن، لأن البرد . وكما أدركت لم يكن من النافذة، بل من الغربة كان».

الجميــع عرفــوه، الآن يعلو هتاف بحيــاة «فياض» الذي مع الحــب والصدق والصراحة والتفاؤل هو... يرتفع صوته الرخيم الواثق: «غنوا، ارقصوا، كونوا سعداء وأقوياء، على الرغم مــن المحــن والمصائب، افرحوا لأنكــم خلقتم للفرح، تمتعوا بالحياة علــى ما فيها من آلام وخيبات، أنتم أبنائي، وأنا أحبكم».

ثم بدأت حفلة الرقص والغناء، من قلب الكون، تتصاعد الموسيقا، تتداخل أصوات الرقص والغناء، تستأنــف الأجسام بحركات تعبيرية رقصها الليلي، بطيئاً أولاً، عنيفاً بعد ذلك، حتى تتصبَّــب الأجســام عرقاً، وتفرز ما علق بها من سموم، تطــرح آلامها، تتخلص من عذاباتها، وتضــج الجهات الأربع بالفرحة الكبرى وينادي السقاة: أعجوبة! أعجوبة! جرارنا تفوح ندى، وأخشابنا تتحول إلى صندل!...

وفــوق الجميع يظهر وجه، يحمل ابتسامة، تظهــر ثم تختفي، في عملية تحريض عفوي. الوجه فيه عينان سوداوان، شعره يتطاير مع الريح، يظلل صدراً يتسع لجميع سكان المملكة.

البطل في رواية الفوضى ورواية النهايات

ناظم مهنا

في عملية مزاوجة افتراضية بين الواقع والنص، كما لو يحدث الأمر على الشكل الآتي: شخص يخرج من بين السطور والكلمات، يتجوَّل بين الناس، يدخل (كافتريا)، يشرب القهوة، يخرج من المقهى ليصطدم بالزحام، يشعر بضيق، يتشاجر مع سائق سيارة... وحين تأتي الشرطة ينسل بشكل غامض ليندس مرة ثانية، في مسكنه أو بيته السري، بين الكلمات، ليتحوَّل إلى حبر...

خيال صبياني!... نعم، هكذا أيضاً تجري ألعاب التاريخ، ويخيل لنا أنها صبيانية، ولذلك تواطأ الجميع على وصفها بـ:(الألعاب) وأحياناً نقول إنها عبث أو مكر التاريخ.

إذا سلَّمنا، أن كلَّ شيء هو سرد، يمكننا أن نقرأ كل شيء على أنه رواية لها زمنها ومكانها وشخصياتها وحبكتها الممركزة أو المنفلشة.

موضوعنا هنا ملتبس، إذ لا علاقة لما تقدم بما سيأتي؛ سنتحدث عن بطولة مشكوك فيها، وعن رواية ليست مكتوبة، وعن دراما لم تكتمل وإن اكتملت في الواقع كمهزلة. سنتحدث عن شخصية كوزموبوليتية، عاشت بيننا ولا تزال، عن ميخائيل غورباتشوف، آخر أمين عام للحزب الشيوعي السوفييتي في عهد الاتحاد السوفييتي، موقعه الذهني والتاريخي، من الوجهة الأدبية، وبصفته بطل نهاية الدراما اليوتوبية الشيوعية. من حقل وضعي إلى حقل آخر ذهني، افتراضي، والحقلان يمكن أن ينفتح بعضهما على بعض، ويقوي أحدهما الآخر.

لنتخيل أن غورباتشوف بطل في قصة أو مسرحية، وهو شخصية نثر وليس شخصية شعر، وبطولته ليست غنائية ولا ملحمية.

لكن لماذا غورباتشوف؟

لأن هذا الشخص خارج من دائرة مغلقة ذات معنى أيديولوجي أخلاقي، ينتمي إلى منظومة عقائدية، يضحِّي فيها الفرد من أجل الآخرين، ويذوب فيها الفرد في الجماعة، في حالة إيثار تشبه حالة الفداء المسيحي، وصل هذا الرجل إلى قمة هذه الدائرة الشمولية، بوصفه زعيماً مجدداً وخلاصياً، ولكنه، قاد عملية تفكيك هذه الدائرة، ووضع نهاية تراجيدية لها، نقلها من حالة الانسجام، -وإن كان شكلياً- إلى حالة الفوضى والتشظي. في الواقع وعلى المستوى التاريخي، لعبت شخصية غورباتشوف دوراً كبيراً في حركة الحدث وتناميه من الذروة إلى الانحدار ثم الانفلاش، يذكّرنا هذا بنهاية قصيدة إليوت: «الرجال الجوف» التي تتحدث عن نهاية العالم بانفلاش وليس بانفجار. حَدَثٌ مكانه العالم، وزمانه العقد الأخير من القرن العشرين، وكان بمنزلة «فاتحة لنهايات القرن» كما عبر أدونيس ذات مرة.

تبدو القصة طويلة، رواية تحتاج إلى تلخيص، وبما أنها معروفة، لن نذهب بعيداً في التاريخ. في روسيا، حين قامت ثورة في نهايات القرن، «ثورة وجدت لتبقى» كما قال لينين، قائد هذه الثورة، هكذا تبدأ الأحداث، من هذه الجملة المفتاحية: ثورة وجدت لتبقى، وها هي بعد صراع مرير من أجل البقاء، وبعد نحو سبعين عاماً، وهو متوسط عمر الإنسان الحديث، ها هي تموت على يد رجل آخر، أخذ موقع لينين في القيادة، لكن المفارقة بين الأول والثاني، أن الأول انتهى كمأساة والثاني كمهزلة، على حد قول كارل ماركس عن تكرار الأحداث والشخصيات التاريخية. وكأن لينين رجل البدايات الاستثنائي، مدفوعاً بإرادة تغيير العالم القديم، والآخر، مدفوعاً برغبة وضع النهاية، الأول بطل البدايات المفتوحة على أفق كبير، والآخر بطل النهايات، بطل موت الحكاية، ونهاية السردية نهاية آسنة ومستنقعية، ومخيبة.

كما هو معروف، تعاقب على قيادة الدولة الجديدة (الثورة) التي قامت على أنقاض إمبراطورية القياصرة الإقطاعية، وجاءت في نهايات الحرب العالمية الأولى، قيادات متتالية، كانت مدّة قيادة ستالين هي الأطول فيها، طَبَعها ستالين بطابعه الاستبدادي المتقشّف،

ومنحها وجهاً كالحاً، لولا الانتصار الكبير على النازية، في عهده. وبدأت الصراعات، منذ اللحظات الأولى، داخل هذه الدراما الوقائعية الحالمة، وأفرزت الحركة البلشفية نمطين أساسيين متناقضين، يمكن ترميزهما داخل السياق الثوري السوفييتي والعالمي؛ نمط تروتسكي الفوضوي، الناري المزاج، صاحب شعار الثورة الدائمة. والنمط الثاني، يمثله بوخارين ذو البعد الاقتصادي، صاحب شعار: اغتنوا، الاشتراكية رفاه، وليست فقراً، وربما نرى تطبيقات شعار بوخارين اليوم في النموذج الصيني الحالي. بين هذين النمطين، خط ثالث وسطي، يتأرجح بين اليمين واليسار، هو خط السلطة، متمثلة بستالين، الذي تمتع بدهاء كبير، وجعل يضرب هذا بذاك، مستعيراً شعارات طرف ضد الطرف الآخر، حتى أودى بالطرفين، ولكن بقيت تأثيراتهما موجودة في تيارات اليسار الدولي. إلى هذين النمطين، يمكن أن نعيد مرجعية الحركة الشيوعية وأسلوب تفكيرها حتى مرحلة غورباتشوف. وكان لينين منذ مرضه قد رأى بعين الخيبة، ما آلت إليه الثورة، وأعلن موت ثورته في عام (١٩٢٣م) قبل عام من وفاته. إلا أن العالم لم يعترف بهذا الإعلان المرير، واستمر في النظر إلى الحالة التي أوجدها لينين، على أنها قوة جذب عالمية.

وإن كان أحد مظاهر هذا العصر هو الجحود والنسيان، وعلى الرغم من كل المحاولات الغربية ومحاولات المرتدين عن إرثهم اللينيني، فقد ظلت شخصية لينين ورفاقه، تعاند النسيان، وتفرض حضورها القوي كمرحلة وحلم وحكاية. إلا أن النسيان الأكثر دراماتيكية كان مع غورباتشوف، على فداحة ما قام به، فقد طويت سيرته بسرعة فائقة، وخرج من قائمة الحكايات، وكأنه لم يفعل شيئاً وبعد أيام قليلة من نهاية الحكاية التي كان بطلها، تُرك الرجل بلا أضواء وعلى هامش الهامشيين في العالم، وكأنه لم يقم بأي شيء يذكر، وكأن موت الحكاية جاء من تلقاء ذاته!

ليست هذه الكتابة، محاولة لإنصاف الرجل من الظلم الذي لحق به من الغربيين، بل هي مجرد قراءة أو طريقة في القراءة، لا تهدف إلى أبعد من ذلك، بمعنى آخر هي كتابة انطباعية، تراود المعنى وزمن انتهاء البطولة، وتراجع قيمة (الفاعل) التاريخي، ومن ثمَّ هي مناقشة أو مطارحات حول دور الإنسان في التاريخ الوضعي والذهني، لذلك سنجد هنا تداخلاً بين عالم بياض الورق، وعالم الحياة، عالم اللحم والدم، الجسد والحركة بين شخصية تعيش في التاريخ حيناً، وحيناً تتحرك بين سطور رواية مفترضة، بصرف النظر عن القيمة الفنية للرواية، إلا أنها حافلة بالأحداث والتفاصيل، المهمة وغير المهمة. هي إذن،

قــراءة شخصية، لم أتمثل فيها منهجاً أستنير بــه، ولا منطلقاً عقلانياً صارماً أنتهجه سبيلاً للاستخلاصات والنتائج، ولا اعتمدت التدقيق والتوثيق، بل التلميح، والإشارات، والافتراضات والتصورات الذاتية.

أرى أن السمــة العامة لشخصية غورباتشوف هـــي التردد، بين الفعل واللافعل، بين المد والجــزر، والنوسان بين المسيحية والشيوعيــة، تردد هاملتي، لذلك ظهر كشخصية غامضة، محيــرة في بادئ الأمر اختلف الناس حوله، بين مؤيد ومعارض، لكنه سرعان ما أسقط قناع التــردد في اللحظات الأخيرة، وانتقل إلى المجازفة بكل شيء، في خيار نهائي وحاسم! ربما دفعه خوف داهم، ليتحرك بأسرع ما يمكن نحو النهاية، أو لعلَّه أراد أن يخرج من حالة التردد، قائلاً لنفسه: فلنشرب هذه الكأس دفعة واحدة حتى الثمالة، وليكن ما يكون، وليكن من بعدي الطوفان. يذكرنا بقصيــدة رامبو التي تقول بتصرف: بعد أن انحسرت فكرة الطوفان، وقف أرنب في حقل البرسيم، وتحدث عن الإصلاح (الغلاسنوست).

حقاً، ما قام به الرجل ليس بقليل، قاد الانتقال الدراماتيكي من منظومة ذات فكر وعقيدة شمولية، ومن دولة مركزية جداً، ترفع شعار: (دكتاتورية البروليتاريا) وتنفذ دكتاتورية الحزب أو الأميــن العــام، إلى دولة ضائعة فقدت أي يقين، ثم تفككــت وانطوت صفحتها نهائياً! من إمبراطوريــة ذات عراقة في النفــوذ والقوة على الساحة الدولية إلى حالة مأساوية متداعية، علــى وشك حرب أهليــة، ومن مجتمع يتنازعه التدين والإلحــاد، القومية والعدمية القومية، المافيــا وضحايــا المافيا، وما ترتب على ذلك مــن فقر وتشرد وانتشــار الجريمة والرقيق الأبيض... وقلة من المتشددين الحالمين بعودة المجد الستاليني، أو إلى مَنْ هم أشد تحمساً لحلــم العودة إلى عصر القياصرة، هكذا تــرك الرجل الخريطة ممزقة، كما يترك ثعلب أَشِر (قِنَّ) الدجاج، مِزَقاً من لحم وريش.

إذن، من أيديولوجيا ثورية واقعية تؤمن بالحتمية، إلى مجرد فكرة طوباوية قامت وتلاشت مثــل حلم قصير مبتور، وقادتها الأوائل من ثوار عالميين يحلمون بتغيير العالم، إلى مفكرين رومانتيكييــن، دونكيشوتييــن يرسفون بأغلال الإخفــاق والهزائم المتلاحقــة، وأحياناً بالغ بعض المنتقمين ووصف هؤلاء بأنهم عصابة من المجرمين المتآمرين، أوغلو في دماء الناس الأبرياء...

خلال مدّة قصيرة من حكم غورباتشوف، قام بأفعال كثيرة، لم يستطع أن يقوم بها العالم الرأسمالي، بكل أدواته وإمكاناته التي سخّرها منذ عقود لوقف المد الشيوعي في العالم. ربما يقول قائل إن غورباتشوف لم يفعل شيئاً، بل الظروف الذاتية والموضوعية هي التي أدت إلى الانهيار، وأعتقد أن هذا القول فيه جانب واحد من الحقيقة.

قبل أن يظهر غورباتشوف على مسرح الأحداث بسنوات، كنت قد قرأت مسرحية دورنمات: «رومولوس العظيم» كنت معجباً بهذه الشخصية الفذة التي ابتكرها خيال رومولوس، وعدها «دراما تاريخية لا أساس تاريخي لها» يوجد تشابه كبير بين رومولوس آخر آباطرة روما، وبين غورباتشوف آخر زعيم سوفييتي، كلاهما قام بتدمير مجد عسكري زائف لبلده. وإن كنت قد تعاطفت مع رومولوس الروماني، إلا أنني لم أتعاطف مع تقمصاته الجديدة، فالأمر مختلف بين الاثنين، وأذكر أنني اختلفت مع بعض معارفي من الشيوعيين الذين تحمسوا لهذا الساحر، ووجدوا فيه خلاصاً، وربما تخلصاً من أعباء كانوا يستثقلونها، رأوا فيه مجدِّداً للفكر، ينهي مسار الاستبداد، بالديمقراطية وبالحوار وبالتنافس الشريف، والشراكة من أجل السلام، وتغافلوا عن قوة وعنجهية الرأسمالية وتوحشها، ومقدرتها الاقتصادية، لجذب الأضعف إلى حظيرتها، وإعادة تشكيله كصورة ممسوخة، مشوهة، أُذِلَّ رموزها ومُرِّغوا في الوحل والأزمات.

وقلت، استناداً إلى تنبؤات تروتسكي، حين تحدث عن البيروقراطية السوفييتية التي ستصل بها الأزمات إلى الجدار، وتشعر أنه لا مفر من إصلاح ذاتها وتجديد نفسها، حينذاك لن تتغير نحو الثورة الاشتراكية بل نحو الديمقراطية البرجوازية، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، وقد عارضني الأصدقاء الشيوعيون، بحدة، وأنا الهامشي، ليس لي صفة أكاديمية أو حزبية، بل مجرد فوضوي، ومثقف مقاهي في نظرهم، حينما تفذلكت وقلت: إن الديمقراطية التي يتحدّث عنها غورباتشوف هي وهم، ومتناقضة مع الروح الثورية للماركسية، وهذه الديمقراطية، هي نوع من الليبرالية التي واجهها لينين ضد مارتوف والمناشفة، وظهرت لهم، وأنا الفوضوي المتفلت من العقائد واليقينيات، ومن الحزبية، وكأنني ستاليني محافظ، استيقظ متأخراً، وهم المجددون الذين يقفون ضد الدوغمائية.

كنت ولا أزال أعتقد أن الديمقراطية الصورية شعار من صميم النظام البرجوازي، وليست شعاراً شوعياً البتة، نشأ في ظروف تاريخية ليجعل رأس المال المتراكم يعبِّر عن نفسه، وتبنته

الدولة البرجوازية في ثورتها على الإقطاع والحكم المطلق، لتقوم بنوع من التوازن بين مصالح الرأسماليين وإدارة تناقضاتها، وتلافياً للاضطرابات الاجتماعية. وكنت أعتقد أيضاً أن الثوري الحقيقي لا يعاني من عقدة نقص حيال هذه الثمرة الزائفة، وأن الثورة عندما تتحقق تكون أكثر إنسانية من الديمقراطية الرأسمالية، وأكثر جاذبية، لأن فيها إطلاقاً للطاقات وفيها العدالة وما تعلمون، وقرأت مثل هذا الموقف عند الفيلسوف المجري الماركسي جورج لوكاش، إذ يرى في آخر حواراته التي أجريت معه في باريس، أن النظام الاشتراكي مع كل عيوبه أكثر إنسانية من النظام الرأسمالي. وهاجمني أحدهم هجوماً عاصفاً، جعلني أخجل من نفسي، لكأنني كنت ناسياً أو متناسياً أننا من العالم الثالث، وأننا أحوج الناس إلى الحرية والديمقراطية وإنهاء عصر الاستبداد، كيف نسيت هذا، وقمت بتسفيه هذا الحلم الرائع الذي يكتسح العالم الثاني وسيقفز قريباً إلى العالم الثالث، ويتكون عصر جديد يقودنا إليه غورباتشوف؟!

وعلى الرغم من أنني كنت على يقين أن هذا الحلم لن يتحقق، ولن يأتي على أسنة رماح الحزبيين من ستالين إلى غورباتشوف مروراً بخروتشوف حتى الشهيد جورج حاوي. وكنت، وقد خلع الزمن أنيابي ومخالبي الثورية، أرى، وهذا لا يهم كثيراً، أن المطالبة بدولة القانون، وتحقيق الإصلاح الاقتصادي والدستوري، والاعتراف بإنسانية الإنسان، في التطبيق كما في النظريات، وفي الواقع كما في الشعارات المرفوعة، أهم بكثير من ديمقراطية الأدعياء من وجهاء الأحزاب وأولاد الوجهاء ومن محدثي النعمة في العالم الثالث...

وهكذا دحرت أمام هذا الهجوم المركز، معترفاً لنفسي بأنني لا أفقه شيئاً في السياسة ولا في الاقتصاد، حتى إنني لم أعد أهتم بما يجري منصرفاً إلى الروايات والقصص ونقد السرديات. وهذه الأخيرة ربما قادتني إلى فكرة أن كل شيء سرد، كما قلنا في البداية.

وبالعودة إلى بطلنا (الأخير) حدث ما حدث، وخرج الرجل من الحلبة، خروجاً لا يُحسد عليه.

تعودت أن أتعاطف مع المهزوم، فوجدتني أبحث للرجل عن موقع في السياق الذي أحب، أي الأدب. لمحت فيه، ربما مخدوعاً أو متوهماً، ملامح مأساوية، جذبتني. حيث افترضت أن الرجل صنعت منه الأحداث أو التاريخ، شخصية تشبه الشخصيات الروائية، ولم يشغلني توصيف سلبي أو إيجابي.

وإذا كان التاريخ، قد أراد أن يوحي لنا أنه قادر على كتابة قصته الأخيرة، فهل كان بطلنا جديراً بهذا الدور؟ وكيف سنقرأ هذه القصة، وهل هذه الشخصية تنمو تصاعدياً، وضمن أيّ دائرة من دوائر الأنماط الأسطورية الأساسية يمكن أن ندرجها؟

حدد الناقد الكندي «نورثروب فراي» الأنماط الأسطورية في أربع دوائر، هي: التراجيديا، الكوميديا، الملهاة، المأساة.

تبدو هذه الرواية، من البداية محكومة بالواقعية التسجيلية أو الوثائقية، ومحكومة أيضاً بكلاسيكيــة الحدث والسرد، من حيث المحتوى والإطار، فلها زمان ومكان واضحان، وحدث، يتكون من بداية ووسط ونهاية، ولها شخصيات إضافية ظاهرة ومستترة، ربما نضطر أن نلمّح لها تلميحاً دون إسهاب أو تفصيل.

مسار الشخصية المركزيــة، مسار تصاعدي، تتدرج في المراتب من الأسفل إلى الأعلى، وهذا التدرج يوافق الخط البياني للشخصية الكوميدية أو الهزلية.

يفيدنا تاريخ الشخصية أن الرجل ارتقى في المناصب وبسرعة أحياناً حتى بلغ الذروة، أو أعلى قمة في الهرم السياسي والحزبي في بلده العظيم الشأن دولياً، لنفترض أن هذا الرجل الشفاف والداعي للشفافية، الرجل الإصلاحي، الإنساني كان يتحرك بدافع النية الحسنة، مع طموح شخصي مشروع أن ينهض بمكانته أولاً، ثم بمكانة بلده تالياً، ويدخل وطنه المكبل في أفق وفضاء مفتــوح، لكنه، ووجه بعقبات كبيرة ومعقدة، منها تراكم الفساد عبر سبعة عقود، والجحــود الحزبي، من رفقاء الأمس، ومن الركود الاقتصادي وتردي الإنتاج كمّاً وكيفاً... من هنــا جاء شعاره النخبوي والشعبوي في الآن نفسه، شعــار إعادة البناء، التغيير، التطهير في جهــاز الحزب والدولة، وترافق ذلك مع حملة إعلاميــة كاسحة على الجمود العقائدي وعلى البيروقراطية، استكمالاً للخطوة الأولى ثم الثانية والثالثة.

علــى مستوى الصــراع الدولي، فالدولة السوفييتيــة الهرمة، المقنَّعــة بالقوة وبالستار الحديــدي، ظهــرت غير قادرة على مواكبة أمريكا لا اقتصاديــاً ولا عسكرياً، وقد كشف عن ذلــك غورباتشوف نفسه بعد طرح مشروع حرب النجوم، وكشف أيضاً على أن الدولة بواقعها الغورباتشوفــي الجديد عاجزة عن المنافسة، وخاسرة في معركة التوازن، وجعل غورباتشوف وتياره هذه الحقيقة مسوغاً أو ذريعة للتفلت من الإرث العقائدي الثقيل. وتحصن غورباتشوف فــي البداية بتراث بوخارين، ممثل جناح اليمين في التــراث البلشفي في مرحلة الصراعات

الحزبية في بداية عهد ستالين، وفي اللحظات الأخيرة من حياة لينين، وما يؤكد هذا الاعتقاد، حقيقة أن غورباتشوف -وفي خطوة غير متوقعة- أعاد المكانة لبوخارين على أنه أحد أكبر ضحايا ستالين، وأنه عبقري مكافح ضد التروتسكية، كما جاء في كلمة غورباتشوف في هذه المناسبة، ولم يُعد المكانة لأحد آخر من ضحايا ستالين على كثرتهم. هو يستطيع ببراعة سحرية أن يُقنع نفسه والآخرين أنه بهذه الخطوة الذكية ينتمي إلى التراث الأول للثورة، وأنه امتداد وتواصل مع لينين، يتحرك وفق المرجعية اللينينية، وبوخارين أحد رفاق لينين، كما هو معروف. وفق ذلك، راح يتحرك ويوهم الرفاق بأنه يزيح كل التراكمات التي تفصله عن مبدع الثورة، ويضيف للسلطة بعداً جديداً، يقوم على الشفافية والعلنية، لا على القمع والاستبداد، وجعل ما يقوم به بمنزلة حركة استقطاب ثورية، أربكت وحيرت الثوريين، فالتغيير والتجديد، هدف دائم عند كل ثوري ديالكتيكي، ولهذا السبب تحمس له كتّاب ومثقفون كبار في العالم، من أبرزهم غابرييل غارسيا ماركيز، وغراهام غرين وآخرون. لينين كان قد أعلن عن سياسة اقتصادية جديدة عرفت بسياسة: «النيب» تعاون فيها مع المستثمرين الأجانب وصغار التجار والبرجوازيين الوطنيين. استعار غورباتشوف، بدراية، الوجه الانتهازي للقائد الفذ لينين، وهنا الانتهازية بالمعنى الذي أشار إليه لونشارسكي حين قال عن لينين، كان أكثرنا انتهازية، أي مقدرة على انتهاز الفرص لمصلحة إستراتيجيته الثورية المبهرة. يقول غورباتشوف: «لا يخشى العدو الصواريخ النووية السوفييتية بل يخشى من توسع الديمقراطية في الاتحاد... إن اتحاداً سوفييتياً تسود فيه ديمقراطية اشتراكية حقيقية، سيكون قوة جاذبة لجماهير العالم أجمع، وسوف يعدل الوضع العالمي كله دفعة واحدة»، ونلاحظ هنا أنه يستخدم كلمة (العدو) التي تخلب لب الشيوعيين العقائديين، ويبدو هنا الرجل شيوعياً لا غبار عليه. هذا الكلام المقتبس، يمكن أن يُستبطَّ منه دلالات ظاهرة ومستترة، فالمستوى الأولي يوحي بوطنية غيورة، وبروح أممية عالية، وتمسك بجوهر العقيدة الماركسية، لكنها ماركسية من نوع آخر، هي أقرب إلى الأممية الثانية أو الاشتراكية الدولية اليوم، التي غدت من أكبر حراس الرأسمالية، وعن هذه الاشتراكية التي تحمي مصالح الرأسماليين قال أحمد بن بيلا: إنها أسوأ الاشتراكيات.

إلى أرضية المشروعية والتواصل والتجديد داخل الأسرة الحزبية، تحرك البطل (الفاوستي) بسياسة يمكن وصفها بأنها سياسة الخطوة خطوة، وهي من إبداعات هنري كسينجر وأول منفّذيها أنور السادات، وقد لا يحبذ مؤيدو غورباتشوف أن نشبهه بالسادات.

سياسة الخطوة خطوة، ولكيلا نخرج عن السياق اللينيني، نستعير من لينين عبارة: «خطوة إلى الخلف، خطوتان إلى الأمام» وهنا عند بطلنا، خطوتان إلى الأمام، نحو التفكيك، وخطوة ثالثة إلى الأمام، ثم نتوقف قليلاً، دون النظر يميناً أو يساراً، ثم الجري السريع والخاطف نحو النهاية. ولكن، مهما حاولنا الابتعاد عن التشبيه غير المحبذ، يطل علينا شبح الرئيس المصري المقتول أنور السادات، ويفرض نفسه في البعد المقارن، فالأمر لا يتوقف عند الوجه السياسي بل في الميل عند الاثنين نحو النجومية، والتمثيل الدرامي، والرغبة الشديدة في خطف الأضواء، واستدراج وسائل الإعلام.

وإن كنا تحدثنا عن التواصل مع لينين، فالتواصل هنا هو نوع من التسويغ أو حالة دفاعية إرادوية، عدوانية مقنَّعة ضد الأب، تحمل في طياتها رغبة في القتل أو على الأقل توجيه صفعة أو رفسة قوية في ظهر الأب الرمزي، والصراخ في وجهه: كفى، تنحَّ جانباً، وافسح لي الطريق، ودعني أعبر بلا شعور بالندم. العبور هنا، يحتاج إلى مشروعية من الأب نفسه ومن بقية الأشقاء، المطلوب أن يوصم الأب بأنه طاعن في السن، ولم يعد صالحاً للأبوة (القيادة)، أن يستسلم لموته، وعلى الأشقاء أيضاً أن يعترفوا بأحقية هذا الابن في أخذ دور الأب، وبجدارته في استلام زمام الأمور.

ثمة إرث ثقافي مغاير أسهم في تكوين وعي شقي عند البطل، وكثير من أبناء جيله، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: روح باسترناك أو جاذبية «الدكتور زيفاكو» الشخصية الفردية الضجرة، التي تعاني من القرف من فوضى الزحام، ومن ديماغوجيا الجماهير، ومن التنظيم الحزبي، أيضاً عامل آخر له دور لا يُنكر، وهو مشروع خروتشوف الإصلاحي الموؤود، ونضيف إلى ما تقدم دعوات العالم الفيزيائي المنشق «زخاروف» لتفتيت الإمبراطورية السوفييتية، وقد أظهر غورباتشوف تعاطفاً وإعجاباً بزخاروف، حين أطلق سراحه، ومنحه لقب صديق من الدرجة الأولى، مع خط هاتفي مباشر بينهما... ويمكن أن نضيف سبباً سايكولوجيّاً ينشأ من علاقة التابع بالمتبوع عبر التسلسل الحزبي الهرمي، إذ يحتاج الحزبي الطامح إلى النفاق وتملق من هو أعلى منه لكي يصعد، والكذب المراق على عتبات المسؤولين يستدعي مشاعر عدوانية وكراهية مكبوتة، تتناسب طرداً مع المقدار الذي يحتاجه التابع من الانبطاح والتزلف والنفاق. بالنسبة إلى زعيم شيوعي سوفييتي، الغرب الإمبريالي هو العدو التقليدي، هو الضفة الأخرى، وأي خيانة سياسية أو سايكولوجية حيال الأب ستصب في عنبر الغرب، الذي أربكته تصرفات هذا الرجل، وهو يراقب الأحداث بحيرة وارتباك،

وربما لم يكن الغرب ينتظر كل هذا الاندلاق عليه دون تنسيق. وربما كانوا ينظرون إليه على أنه غامض، وأفعاله مستغربة، وإلى أين ستقود مغامرات الرجل متسارعة الخطوات؟! وهل حقاً تقوم الشيوعية بتغيير ثوبها لتظهر بحلة جديدة، على يد هذا الشيطان الأحمر؟! الغرب لا يريد للشيوعيين أن يتجددوا أو يغيروا ما بأنفسهم، وإذا ما فعلوا ذلك، سيكون الأمر مربكاً ويستدعي أساليب جديدة لمواجهتهم، وقد عبر سياسيون من الغرب عن ارتيابهم وتشكيكهم بهذا الغورباتشوف. انتبه غورباتشوف إلى هذه المخاوف الغربية، وعمل بجد على تبديدها، ووضَّح لهم أن الأمر لا يتعدى أن يكون إصلاحاً داخلياً، من جهة، وإصلاحاً في العلاقات الدولية من جهة أخرى، ينعكس إيجاباً على العالم. عندما لم يجد صاحبنا أذناً صاغية أو أدنى تفهم، راح يراهن رهان اليأس على مسيحية الغرب، ويتحرّك ضمن هذا الإطار، ويتحدث عن الإيمان. كانت زياراته المتكررة للفاتيكان، نوعاً من محاولات إثبات النوايا، وهنا أيضاً كانت النتائج مخيبة، فالغرب ليس مسيحياً، كما يدَّعي، وربما البابا بولس السادس صديق غورباتشوف، اكتشف هذه الحقيقة متأخراً، والمسيحي الوحيد بين السياسيين الكبار هو هذا المسكين (غوربي) القادم من بلد الأعداء، المتستِّر بلباس إبليس أحمر، كنوع من التقية. هل تعقدت القصة؟ إنه فصل فاوستي آخر، لا يحمل جاذبية الأول، عقد جديد مع الشيطان، يظهر في نهاية الفصل، على أنه أقرب إلى أعمال بريخت منه إلى أعمال غوته، فجميع المشاهدين وقبل أن يبدأ العرض، يعتقدون أنها خدعة مسرحية، فالشيطان ليس شيطاناً إلى هذا الحد، بل هو من عائلة مؤمنة تمارس التقية، منذ عهود الاستبداد الإلحادي.. وها هو الابن الضال يجد صراطه الإيماني، ويمد يده للأم (الكنيسة) وللأب اللاهوتي، تائباً من مملكة يهوذا «صفقّي له يا بنات أورشليم». (الكنيسة في روسيا) هي الأم المعذبة، على البطل أن ينقذها من براثن الطغيان الشيوعي، الذي ينتهك جسد الإيمان، بهذا المشروع الخفي، يقدِّم بطلنا أوراق معموديته واعتماده إلى البابا، ويدخل المحفل الفاتيكاني كصديق قيد الدرس، وقد اجتاز المرحلة الأصعب في الامتحان، وكما يقولون عندنا: في الامتحان يُكرم المرء أو يهان.

في إحدى المقابلات حين كان لا يزال أميناً عاماً للشيوعيين، عبَّر عن حنينه الإيماني بشاعرية، قال: «عندما كنت صغيراً، اصطحبتني أمي إلى إحدى الكنائس، وعُمِّدت...» يذكِّر هذا القول بمقطع شعري للشاعر الأمريكي الغاضب آلن غسنبرغ: «عندما كنت صغيراً اصطحبتني أمي إلى إحدى الخلايا الشيوعية...».

إذن، المضي في الإصلاحات، مهما كانت النتائج... الخروج من التخفي إلى العلن، التكيف التام بين الذات والموضوع، والرجل الذي يقود عقيدة يمقتها، وربما هو من أشد أعدائها، أو على الأقل غير مقتنع بها. ساعده على المضي في هذا الدرب، توق الناس الشديد إلى الخلاص من الاستبداد، ورغبتهم في التجريب، فما من ضرورة بعد هذا للتردد، فإلى الفعل وإنهاء الحالة بلا ندم، بعد أن نضجت العناقيد وحان قطافها، وجاء إنقلاب آب عام (١٩٩١م) الفاشل ليسوِّغ قتل الأب المنبوذ والتمثيل به، دون أي رغبة بالتماثل معه، إنها أوديبية راديكالية، فيها شيء من الخسة أو انعدام النبل. على البطل أن يفترق، بعد أن ضمن مسوِّغات التحرك، ولا يحتاج إلى ادعاء التماهي أو الاستمرارية، بل القطيعة التامة. بعض المثقفين العرب توهموا أنها ثورة في الثورة، وقالوا: الثورة تجدد نفسها، وتصحِّح مسارها، ما أكثر ما يتوهم مثقفونا، وتأتي النتائج عكس ما يتوهمون، لقد اعتادو الخوض في الأوهام، رحم الله المتنبي، إذ يقول: «إذا اعتادَ الفتى خوضَ المنايا/ فأهونُ ما يمرُّ به الوحولُ».

على هامش الصراع الحزبي الداخلي، كما في الروايات، برز صراع شخصيات، بين التيار المتشدد، من جهة وتيار الغورباتشوفيين، من جهة ثانية، ظهر تيار طفيلي ثالث، ربما اخترعه غورباتشوف ثم فقد السيطرة عليه، يدعو للإسراع في الإصلاحات، ويتهم غورباتشوف بالتردد والتراخي والتقصير أو البطء، والبطء من سمات المرحلة الشيوعية. وإلى هذا التيار آلت الأمور فيما بعد، بقيادة يلتسين، عضو المكتب السياسي للحزب الشيوعي السوفييتي، وزعيم منظمة موسكو، أكبر منظمة حزبية، على ما أعتقد، ظهر هذا من أشد أعداء الرفاق السابقين، ووصل به العداء إلى حد الخيانة. تنافس التياران في الهجوم المتدرج على رموز وقادة الحزب، أو جيل الآباء، وساعدهم الغرب في تحطيم الرموز، من أجل الخلاص السريع من هذا الإرث، ولم ينجُ لينين- الذي عُدَّ لسنوات أيقونة الثورة البلشفية، وقائد البروليتاريا العالمية- من الاتهام، ووصمه بعضهم بكبير المجرمين في التاريخ، وما جرائم ستالين إلا من المصدر اللينيني، ونسبوا لقادتهم جرائم كانت تنسب للنازيين، أي تمت تبرئة النازيين من جرائم كثيرة، حتى لم يُبقوا لهم من الجرائم سوى الهولوكوست!

كان يلتسين جريئاً وصادماً في الهجوم على الأسلاف والرموز، وقال أتباعه إنَّ لينين أب لكل الفظائع المعروفة وغير المعروفة، وليس بأي حال أفضل من ستالين، بعد أن كان التسفيه موجهاً لستالين. لكن بما أن الأخير (جسمه لبيس)، واتهامه لم يعد يُحدث صدمة معرفية، قُفِز مباشرة إلى لينين، ووُصف بأقذع الأوصاف. صمت غورباتشوف على هذه التطاولات

وربمـا استمع إليها بعيـن الحسد، وهو في موقعه كأمين عـام لا يستطيع أن يبلغ هذا الحد الـذي جنى حصاده خصمه الطارئ يلتسين. كان يستنكر وقاحة يلتسين بنعومة وبخجل، دون أن يكذب أو ينفي أيّاً من هذه الاتهامات... تسارعت أحداث الحكاية، وبانقلاب آب يكون قد انتهى الفصل الأهم، الفصل الثاني من الرواية، والمرحلة الثانية من نمو الشخصية المحورية التـي تحركت في هذه المرحلـة بمرونة وديناميـة. لكن دعونا نتجـاوز التفاصيل وننتقل إلى المرحلـة الثالثة التي وقفت عندهـا الأحداث، مرحلة الخروج من الحلبـة، وتلاها التفكك والانحـلال، وما تبع ذلك من أحداث في روسيا وعلى الساحة الدولية، وهذا أمر معروف، لا فائـدة من الخوض فيه. هنا، بدأت الشخصية، تأخذ منحى آخر، يختلف عن الأول، فبعد أن كانت تصاعدية، أصبحت الآن انحدارية، من دائرة الملهاة، إلى دائرة المأساة. وسنلاحظ أن الشخصيـة أخفقت في التكيف الجديد داخل دائـرة المأساة، التطور الدرامي، تطور سببي، صعود إلى الذروة، ثم انحدار متوقع، مقدمات واضحة ونتائج متولدة عنها. تسير الأمور بشكل متوقـع، وربما انسيابي، متطابق مع نية الفاعـل في الرواية المفترضة، تتطابق الأحداث في النصـ كما في التاريخ، وهذا يجعل القصة تفقد كثيراً مـن جاذبيتها، وما علينا إلا أن نعيد لهـا بعض التشويق، فالمسرود حصتنا منـه هي القراءة. لنفترض مساراً آخراً، يتمحور حول النيـة والإرادة، عند الفاعل فـي السرد، أو لنجعل الأمور تنحرف قليلاً عن مسارها الطبيعي والمتوقع هذا. لنفترض أن الرجل منذ البداية حسن النية، شفاف وداعية شفافية، رجل حالم وضـع لنفسه تصوراً طوباوياً للمكان وللزمان، ويعمل بإخلاص كي يحقق حلمه في المستقبل القريـب، وهو في غمرة العمل، أُعجب بما يقـوم به وسُحر بما يفكر فيه من تصور فردوسي أرضي، يمت إلى حلم ماركس وإنجلز ولينين، وراح يعمل لهذا الحلم بدأب وهوس، لكن تجري الرياح بما لا يشتهي ربان السفينة، لأسباب كثيرة أعاقت الحلم، وفشل الرجل في الاقتراب من حدود الصورة المثلى التي وضعها نصب عينيه. هنا يبدو الإنسان السيزيفي، الذي ليس لديه الوقـت الكافي، ليكرر المحاولة، ولن يمهله التاريخ ليجرب مـرة أخرى، بل سيعاقبه التاريخ بمكـر شديد، ويجرده مـن كل أدواته، هنا يكون الرجل وقد بات ضحية مصيبة أو قدر، يشبه الشخصيات الإغريقية في مشهد من الإلياذة، دعونا نقرأ هذا الوجه المفترض، وبعد...

مـرة ثانية نعـود إلى روملوس في مسرحية دورنمات: يضـع روملوس نصب عينيه تدمير إمبراطوريـة روما، معتقداً أنها عاشت على مجـد زائف، واستمرت أكثر مما ينبغي، وهو في هذه اللحظة إمبراطور روما، فما الذي يمنعه من أن يفعل بها الأفاعيل؟! يبدأ روملوس بتقليم

أظفار روما العسكرية، وينصرف عن التسلح، ويترك دويلاتها تتآكل، ولا يستعد للدفاع عنها ضد أي هجوم على أطرافها، وينشغل بهوايات صغيرة، قد لا تليق بإمبراطور روما، من هذه الهوايات؛ تربية الدواجن البياضة في فناء القصر الإمبراطوري، ويطلق على كل نوع منها لقب قائد عسكري روماني، أسهم في صنع أمجاد الإمبراطورية، ويمعن في الهزء بهذه الأمجاد، ويواجه منتقديه في الداخل، حتى أقرب المقربين له بالاستخفاف، منهم زوجته وابنته وخطيبها، الذين يقتلون وهم في طريقهم إلى إحدى الجزر لتنظيم المقاومة للدفاع عن روما التي تتعرض للاعتداء.

يصل الغزاة الجرمان إلى روما، وإلى قصر روملوس، الذي ينتظر مصيره المفترض، ألا وهو القتل، على يد المنتصرين، دون أن يرتعد، أو يبالي، ومن غير المؤكد أنه كان مغتبطاً لهذه الهزيمة، ولكن غير مستبعد، لكن الأمور تسير عكس ما كان يتوقع، فزعيم الغزاة، لا يريد أن يقتل روملوس بل جاء بنفسه ليعبر له عن شديد إعجابه به، كأن سوء نية، ومكراً تاريخياً، عبثياً، أراد أن يحرم روملوس من نشوة تلك اللحظة، أن يجد نفسه قد خسر كل شيء؛ روما وأسرته والمداجن التي عني بها، التاريخ والمجد الذي ورثه، ومأساة روملوس، أن الغزاة يقدمون له آيات الإعجاب والاحترام، وسيبدو أمام العالم وأمام التاريخ على أنه خائن، وكأنه كان يعمل لحساب العدو، وحقيقة الأمر غير ذلك. هنا يتشكل موقف تراجيدي بالمعنى الإغريقي، تصنعه الأحداث؛ البطل، وقد وجَّهه قدرُه بغدر وحماقة غير محسوبة... يطلب روملوس من إمبراطور الجرمان أن يقتله، راجياً منه ذلك، ويرفض أعطيات الغزاة، ويرفض الجرمان أن يقتل روملوس الذي يخرج من القصر محطماً يجرُّ أذيال الخيبة والندم على هذه النهاية غير السعيدة بالنسبة إليه. البعد التراجيدي هنا يمنحنا إحساساً بالأساس الطبيعي الأصيل للشخصية.

بطلنا المعاصر (غورباتشوف) الذي نقل بلده من حالة الاستقرار إلى الانهيار، لم يبلغ ذروة البطولة التي بلغها روملوس، أُخصِيَ من الواقع، تحوَّل إلى شخص بلا حلفاء وبلا خصوم، حتى خسر تحالفه مع ذاته، جُرِّد من أي دور، وغدا منقاداً، بعد أن كان قائداً، منفياً من التاريخ، ضحية الغفلة، وإمعاناً في العبث، استبدل بشخص آخر ثانوي في السياق الدرامي. تلك اللحظة، لحظة الهزيمة، التي حدث فيها الاستبدال الدرامي، على الرغم من أنها بمنزلة مفترق طرق إلا أنها جاءت باهتة، هشة من الناحية الدرامية، لا يصدر عنها أي توتر شعوري، أو فجوة نفسية، تخلف صدمة في المتلقّي أو القارئ.

كان الأمـر سيكون أكثر فاعليـة، لو أن البطل قرر إرادويـاً أن يلاقي مصيره، في لحظة مناسبـة يختارها هو، ليعلن عـن فشله في تحقيق الحلم الذي يطمـح إلى تحقيقه من أجل الآخرين. وها هو يشعر بمرارة الخذلان والخيبة.

لـو قام بذلك، لاندمج أكثـر بالحدث الدرامي، ولكان امتزج بدمـاء الشهداء الأفذاذ من أبطال التاريخ، ولكان وَقْعُ الكارثة التي قاد إليها أقل استنكاراً.

لـو كنت كاتب هذه القصة، لجعلت بطلها ينتحـر، أو يتطهّر بالندم، أو يعاقب نفسه، كما فعـل أوديب عند سوفكليس، لكي تتقـارب شخصية النموذج البطولي في الواقع مع شخصية النموذج الخيالي في الأدب، وتكون الشخصية أكثر إخلاصاً للروح التراجيدية السامية. البطل المأسـاوي المؤثر الذي وصل إلى ذروة الندم الأوديبي، يعاقب نفسه أو يعاقبه القدر، وبذلك تكتمل الدائرة الأوديبية وتنغلق.

هل هذه النهايات الباهتة وغير المكتملة، هي النهايات التي يفرزها زمن مابعد الحداثة؟ إذ لـن تكتمل دائرة بعد الآن، ولا يوجد ولن يوجـد مسار واضح للشخصيات، ولا يوجد بطل في قصة، كما لا يوجد فاعل في التاريخ، وهذه القصة التي افترضناها، منفصلة عن العصر، بل هي مجرد توهّم أدبي تتفارق عن الواقع، لأن الواقع أكبر بكثير من التجريد الذهني، على الرغـم مـن أن الجانب الأكبر مـن القصة واقعي. مهما يكن، نحن هنـا نتحدث عن أشواق درامية، ذكريات عن عالم صانعي التراجيديا والمآسي العظيمة في التاريخ، عن الإغريق ومن منظـور نيتشوي محض. فـي التراجيديا الناضجة، على حد قول فـراي، تكون الشخصيات متحـررة من الحلم. بطل قصتنا المفترض، وصل إلى تفريـغ الحلم عنوة أو بالتفريط، كنوع من الاستحلام، استحلام مركب من خيانة بالمحرمات أو سفاح قربى، خيانة الذات والكينونة الوجوديـة. وهكذا وجـد البطل نفسه، عائماً يجرفه تيار عاصـف، يلقي به خارج الأحداث، وعبثاً يحـاول أن يستعيد دوراً، ثم يستكين لمخرج وضعي، جعـل كل الافتراضات التجميلية التي ناغشته في مهب الريح. من رجل بدأ بشعار تغيير العالم، إلى شخص عادي، مرمياً على قارعة الطريق، يبحث عن ثروة من خلال العروض الإعلانية، وهنا نقطة الاختلاف الجوهرية عـن شخصية روملوس، وبدلاً من أن يكون متوَّجاً في محراب التاريخ، أضاع مفاتيح البطولة، ولـم يتوحَّد بالحالة الكارثية التي أوصل بلاده إليهـا، بل تملص من المسؤولية ومن العقاب. وكم كان الغرب جاحداً كعادته حين لم يعترف للرجل بأي فضل!

ومهمـــا يكن الموقف من شخصية غورباتشوف، ومن هـــذه القراءة، فالرجل هو شخصية نهايـــة مرحلة، في الواقع، وهو الـــذي وضع نقطة النهاية لمنظومـــة /سردية/ كبرى بكل ما تحتويـــة من منظرين ورجال فكـــر وأدب وفن، ولولا ذلك لما كانت هـــذه القراءة، والقراءات دائماً شخصية. وشخصيات نهاية مرحلة في الواقع لها سمات سلوكية خاصة في النقد، وكان قـــد أشار إلى ذلك الناقد الكبير في القرن العشرين: «أدمون ولسون» في كتابه الشهير «قلعة أكسل» يقول: «كان شعراء نهاية القرن، أناساً غير منسجمين مع المجتمع بوجه خاص...».

وعليـــه، نتساءل؛ هل أوديب الموجة الأخيرة من الحداثـــة أو نهايات القرن أضحى أوديباً ممسوخـــاً أو مشوهاً عن الأصل إلى هذا الحـــد؟! وهكذا، بكل أسف، لم يكتب لنا في نهايات القـــرن المنصـــرم، أن نشهد بطولة، على الرغم من أننا أوشكنـــا أن نرى.. وجل ما نخشاه أن يكون بطل اللابطولة هذا هو الأخير في التاريخ، وتكون أي قصة مفترضة ضرباً من الهذيان، وأن يكون هذا مستقبل القصة القادمة، التي كانت ملحمة البرجوازية، فما هي ملحمة العصر القادم، عصر ما بعد الحداثة؟

الأجناس الأدبية

تزفيتان تودوروف

ترجمة: سعيد بوعيطة ❀

برز الاهتمام بمسألة الأجناس منذ القدم. بدءاً من أفلاطون وأرسطو. إذ ميَّز هذا الأخير فـي كتابه -فن الشعر- بيـن الدراما والملحمة على أساس مبدأ المحـاكاة. وتطور ذلك مع أعمال ديوميد خلال القرن الرابع الميلادي، وما أحدثه شُرَّاح ـ فن الشعر ـ سواء في إيطاليا، أم فرنسا أم ألمانيا. ثـم اتخـذت توجهاً جديـداً مع الاتجاه الرومانسـي: شـليغل، غوته. إذ اتسـعت دائـرة الأجنـاس الأدبية لتشـمل تفريعات جديدة. نظـراً لتزامن ذلك مـع ما عرفه الأدب من تحول وخلخلة. المواكب لتحول البنية الثقافية العامة. المتأثرة بفلسفة هيغل، نيتشـه، وليولا وقبلهم كانط. إن هذه الإشـكالية، سـتبرز بشكل مختلف عند بروز -في مطلع هـذا القـرن- ما نعـت بـ: علـم الأدب. والمتمثل في عمل أصـحاب هذا الاتجـاه، على تجاوز مجموعـة مـن التعريفـات المغلوطة في la poètique اتجاه الشـعرية، وإعـادة النظر فيها. مثـل: تعريف النمط والجنس الأدبيين، الشـعر والنثر، التراجيديـا والكوميديا،... إلخ مما أدى إلـى بـروز اتجاهات عدة. علـى الرغم من اختلافها فـي تناول إشـكالية الأجناس، فإنها تسـعى إلى تجاوز الهفوات السـالفة. وذلك باستنادها إلى الخصائص البنيوية للجنس. كما

❀ كاتب مغربي.

هو شأن أعمال كارل فيتور، هانس روبرت ياوس، جان ماري شيفر، جيرار جينيت، وتزفيتان تودوروف،... إلخ.

إن هذا النص الذي قمنا بترجمته عن الناقد تزفيتان تودوروف في كتابه المشترك مع أوزفالد ديكرو (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة)، يمنحنا إمكانية الاقتراب من هذه الإشكالية. وتقريبها إلى القارئ العربي. ليقف على التطورات التي عرفتها في النقد الغربي، من أرسطو إلى الدراسات الحديثة.

النص

تعد معضلة الأجناس الأدبية من أقدم معضلات الشعرية. إذ لم يلبث تعريفها، عددها، وعلاقاتها، أن يطرح للنقاش. أما اليوم، فإن هذه الإشكالية ترتبط بالنمذجة النبيوية للخطابات.

لتجاوز هذه الإشكاليات، يجب الإقلاع عن تعريف الأجناس بأسماء الأجناس. إذ إن بعض التسميات، لا تزال تغرف انتشاراً واسعاً: التراجيديا، الكوميديا، السونيت، الإليجي،... إلخ.

وإذا كان من الضروري أن يكون لمفهوم الجنس دور مهم في نظرية اللغة الأدبية، فإن تعريفه ينبني على القاعدة الوحيدة للتسميات. لأن بعض الأجناس، لم يأخذ بعد اسماً معيناً. في حين تعرف أخرى تطابقاً في الاسم. على الرغم من اختلاف خصائصها. مما يحتم على دراسة الأجناس الانطلاق من الخصائص البنيوية. وليس من أسمائها. إن إزاحة هذا الغموض الأولي، لا يبين سوى العلاقة بين الوحدة البنيوية والظاهرة التاريخية. أما إذا أنعمنا النظر في هذه المسألة، فإننا نلاحظ مقاربتين مختلفتين جذرياً عبر مسار التاريخ:

١ ـ **الأولى استقرائية**: تتناول الأجناس انطلاقاً من ملاحظة مرحلة معينة.

٢ ـ **الثانية: استنباطية**: تسلِّم بوجود أجناس انطلاقاً من نظرية الخطاب الأدبي.

إن لكلتا المقاربتين، منهجيهما وتقنياتهما الخاصة. على الرغم من التداخل الموجود بينهما، إلى درجة يمكن أن نتساءل: هل يمكن أن يكون موضوعهما واحداً؟ هل يمكن الحديث عن أجناس في الأولى، وأنماط في الحالة الثانية؟ فإذا كانت مثلاً التراجيديا المعاصرة في عصر الكلاسيكية الفرنسية، تتميز بجدة الفعل وبنبل الشخصيات، فإننا نستطيع القيام بنمطين مختلفين من الدراسة:

يكمن الأول فيما يأتي:

أ ــ إنَّ مقولات مثل: الفعل، الشخصيات،... إلخ، تتضح في وصف النصوص الأدبية. كما أنها حاضرة بالضرورة.

ب - إنَّ كل مقولـة، تعـرف تدقيقاً بعدد نهائي من الخصائص التـي تنتظم في البنية. فالشخصيات مثلاً، يمكن أن تكون نبيلة أو دنيئة.

ج - توضيح المقولات المأخوذة ودراسة تنويعها. لفحص كل نمط من أنماط الشخصيات (أو الفعـل،... إلخ). لتحديد حضـور هذا النمط أو ذاك في تأليف معيـن. بإمكانه تحديد الأنمـاط الأدبية. إلا أن هذا لا يمثل -بالضرورة- تحقيقاً تاريخيـاً معيناً. يطابق -أحياناً- أجناسـاً موجودة. وأحيـانـاً أخرى، يطابق نماذج للكتابة استغلت فـي عصور مختلفة. وقد لا تطابـق شيئاً. إنها مثل خانـة فارغة في نظام ماندلييـف Mendeliev/. لن يتأتى ملؤها إلا بوساطـة أدب مستقبلـي. من ثمة، نـدرك أنه ليس هناك اختلاف بيـن الشعرية العامة وهـذه الدراسة النمذجة (نمذجة هنا ترادف بنيويـة). إن الملاحظة الأولية للجنس الأدبي، ليسـت سوى انطلاقة استكشاف الخطاب الأدبي. لكـن على الرغم من ذلك، فبانطلاقنا من الملاحظة الأولية نفسها، التي تمسـ التراجيديا الكلاسيكية. نستطيع اتّبـاع طريقة أخرى. تقـوم في البداية على إحصاء عدد من الأعمال التي تتوافر على الخصـائص الموصوفة. لتكون ـ مثلاً ـ الأعمال التمثيلية للتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية. وتجد مقولة المهيمنة/La dominante، المستعملة من طـرف الشكلانيين الروس، تطبيقها هنا. فلكي نحدد أنَّ عملاً معيناً تراجيديٌّ، ينبغي أن تكون العناصر الموصوفة مهيمنة وليس حاضرة فحسب. (إلى الآن، لازلنا نجد صعوبة في تحديد مفهوم الأعمال المهيمنة).

انطلاقاً من هذا التصور، لا نعمل على استفسار مقولات/ Categories الخطاب، بل نوعاً من المثال الأدبي للعصر الذي يمكن أن نجده عند الكاتب. إنه نموذج للكتابة يرجع إليه (حتماً لأجـل خرقه). مثلما نجده عند القارئ. يتعلق الأمر بالنسبـة إلى هذا الأخير بأفق انتظار. بمعنى مجموعة من القواعد الموجودة مسبقاً. والتي توجه فهمه وتمكنه من تلقي تثميني.

تكـون الأجناسـ الأدبية داخل كل مرحلة نظاماً. إذ إنهـا لا يمكن أن تحدد إلا من خلال علاقاتها المتبادلة. فلن يكون هناك جنس واحد للتراجيديا. إذ سيعاد تعريف التراجيديا في كل لحظـة من التاريخ الأدبي، في إطار علاقاتها بباقي الأجناس الموجودة. في هذا الإطار، نبتعد عن الشعرية العامة، لنلج تاريخ الأدب.

إن الاختــلاف بين النمط والجنس، سيعود إلى الظهور عندما نلاحظ علاقة هذا أو ذاك بالعمل الفردي. ومن هنا نستطيع أن نميز ثلاثة أمثلة:

الأول: يخضــع العمل الفردي كلياً للجنس أو النمــط. نتحدث إذن عن أدب الطبقات (أو عــن الروايات الشعبية). فالرواية البوليسية الجيــدة -مثلاً- لا تبحث أن تكون أصيلة. ولكن بالتحديد أن تطبق ما حصلته.

الثانــي: لا يخضــع العمل لقواعد الجنس. مما يجعل عملاً ما، لا ينتمي -بالضرورة- إلى جنس ما. فكل عنصر يهيمن عليه نظام من الأجناس. لا يغطي بكفاية كل الأعمال. ومن ناحية أخــرى، فإن خرقاً جزئياً للجنس يبقى ضرورياً. وإلا فإن العمل، سيفقد (على الأقل) أصليته الضرورية (هذا الاقتضاء عرف نوعاً من التغيير حسب العصور). إن مخالفة قواعد الجنس، لا تمــــس بشكل عميق نظام الأدب. فإذا كانــت التراجيديا ـ مثلاً ـ تتميز بموت البطل في النهايــة، فإن مخالفة ذلك (نهايــة إيجابية)، تعد خرقاً للجنس الأدبــي. خرق يشي بتداخل الأجناس (التهجين). كالجمع -مثلاً- بين التراجيديا والكوميديا.

إن هــذا التداخل الأجناسي، يكــون نتيجة مواجهة بين نظامين للأجناســ. إلا أنه يحدث عندمــا نتموقع في المصطلحات الأكثر قدماً. فبرؤية من الماضي، يكون كل تطور سلبياً. لكن ما إن يفرض هذا التداخل بوصفه معياراً أدبياً، حتى ندخل ضمن نظام جديد. إذ يندرج جنس comedie.Tragi / التراجيدي ـ الكوميدي. إن خرق النمط ثابت، على الرغم من قلته. إذ ما دام النظام الأدبي غير ثابت وغير معياري، فإن التغيير المستمر يلحق الممكنات الأدبية. وانطلاقاً من المثال السابق، يمكن إيجاد مقولة جديدة. تتجلى في مقولة: لا تراجيدي ولا كوميدي /Ni comique ، ni tragique. والتي ستصير بدورها نوعاً من الخرق. ونبين ذلك كالآتي:

أ ولا أ: خرق للجنس.

لا أ وغير أ: خرق للنمط.

بمعنــى أن خرق قاعدة جنس معين، يعني اتباع اتجاه موجود بشكل ضمني في النظام الأدبي المتزامن. أما الخرق النمطي، فيمس النظام نفسه. إن رواية -أوليس- / ulysse -مثلا- لا تخالف قواعد الرواية التي سبقتها فحسب، بل تكشف عن إمكانات جديدة للكتابة الروائية.

إن التعارضــ بين النمط /type والجنس/genre، قد يكــون أكثر وضوحاً. لكنه غير مطلق. فليس هناك بين الواحد والآخر، قطيعة بين نظام وتاريخ. بل هناك درجات مختلفة من التسجيل

فـــي الزمن. لكـــن هذا الأخير، يكون أكثر ضعفاً في حال النمط. علـــى الرغم من أنه ليس زمنياً بشكل تام. لكنه أكثر تواتراً في حالة الجنس الذي يندرج داخل عصر معين. بيد أن بعض خصائص الجنس، تبقى ما وراء العصر الذي حددت فيه. إنه شأن التراجيديا خلال القرن الثامن عشر.

وأخيـــراً توجـــد المراحل في الطـــرف الآخر لهـــذا الاستمرار. إننا عندمـــا نتحدث عن الرومانسية أو الرمزية، أو السريالية، فإننا نفترض -كما في حال الأجناس- هيمنة عدد من الخصائـــص المرتبطة بالخطاب الأدبي. ويكمن الاختلاف في أنَّ المرحلة قد تشمل أجناساً كثيرة. إلا أنها لا يمكن أن تكون بأيِّ طريقة مستخرجة من التاريخ. لأن المرحلة، ليست مقولة أدبية صرفة، بل ترتبط بتاريخ الأفكار والثقافة والمجتمع.

نـمذجات /typologies

إن التصنيفـــات الجنسية (المرتبطة بالجنس الأدبي)، المقترحة سابقاً، غير محددة. ونادراً ما تعتمد على فكرة واضحة مرتبطة بقانون الجنس نفسه. إذ هناك اتجاهان متواتران بصفة خاصة:

أ- اتجاه مطابقة الأجناس للأنماط. إذ تُوصَف الأجناس كما لو كانت أنماطاً.

ب ـــ اتجاه اختزال التعارضات البسيطـــة بين مقولة ونقيضها. ومن جهة أخرى، لم نأخذ دائمـــاً احتياطنا مـــن تحديد مستوى التجريد الـــذي يتموضع فيه. إذ مـــن الواضح جداً، أن يتميـــز الجنس بعدد كبير أو قليل من الخصائص. ولهذا السبب، فهو يتضمن بعض الأجناس الأخرى. ونستعرض في هذا الإطار، بعض التصنيفات المعروفة.

أ- النثر /prose والشعر/poesie:

إن هذا التعارض المتداول، غير معروف. فلفظ - النثر - يدل إضافة إلى النثر الأدبي، على كل مـــا ليس أدبياً. فإذا اعتمدنا المعنى الأول (لأن المعنى الثاني، يحيل على نمذجة وظيفية وليس بنيوية). سنلاحظ أن المعنى المتضمن في هذا التعارض، لا يمكن أن يختزل في مقولة واحدة. هل يتعلق الأمر باختيار بيت - نثر /vers - prose أي بالتنظيم الإيقاعي للخطاب.

(ويطرح وجود البيت الحر أو قصيدة النثر، معضلة بارزة). أو باختيار بين الشعر والتخييل.

فمـــن جهة الخطاب، ينبغـــي أن يقرأ في مستـــوى أدبيته. بوصفه شـــكلاً صوتياً خالصاً غرافيـــاً/ graphique ودلالياً /sémantique. ومن جهة أخـــرى، بوصفه خطاباً تمثيلياً hW محاكياً/mimetique يوحي بعوالم من التجربة. تُضاف إلى هذا، أمور حول الأساليب اللفظية

المستعملة. الأساليب الانفعالية، التصويرية، الشخصية،... إلخ التي تهيمن في التخييل، والأسلوب المرجعي.

ينبغي أن نضيف أن الأدب المعاصر، يميل نحو تجاوز هذا التعارض. كما أن الرواية المعاصرة تتطلب قراءة شعرية. ليست بوصفها تمثيلاً لعالم آخر، بل بوصفها تكويناً دلالياً.

ب ـ الغنائي /Lyrique، الملحمي /épique، الدرامي/ dramatique.

لقد كانت الرغبة منذ أفلاطون وصولاً إلى ستيجر /E. Staiger مروراً بغوته /Goethe وجاكبسون /R. jakobson تمثل رؤية هذه المقولات، الثلاث أشكالاً أساسية. لكن نستطيع أن نتساءل: ألا يتعلق الأمر -هنا- بنظام أجناس خاص بالأدب الإغريقي القديم الذي رُفِعَ إلى مرتبة نظام للأنماط بشكل مخالف للأصول. لقد ساعد مجهود المنظرين هنا (عكس المثال السابق) على اكتشاف مقولات كوّنت قاعدة للأجناس.

خلال القرن الرابع، نظم ديوميد تعريفات أفلاطون. فاقترح التعريفات الآتية:

ـ **الغنائي**: الأعمال التي يتحدث فيها الكاتب وحده.

ـ **الدرامي**: الأعمال التي تتحدث فيها الشخصيات وحدها.

ـ **الملحمي**: الأعمال التي يكون فيها حق الكلام متساوياً بين الكاتب والأشخاص.

إن هذا التمييز، يعرف نوعاً من الوضوح والصرامة في الوقت نفسه. لكننا نتساءل: هل هذه الخاصية البنيوية المختارة، مهمة بشكل كاف. كي تصلح قاعدة لتمفصل من هذا المدى؟ كما يميز غوته /Goethe البلادة /La ballade،... إلخ بوصفها أشكالاً طبيعية للشعر. (المماثل للأنماط). ليؤكد بأنه لا توجد سوى ثلاثة أشكال أصيلة طبيعية للشعر. كشكل يحكي بوضوح، وشكل الانفعال المتحمس، والشكل المملوء بالذاتي، أي الملحمة والشعر الغنائي والدراما.

نستطيع أن نؤول هذا التعريف، بوصفه إحالة بوساطة إبطال الألفاظ الثلاثة: هو/ الملحمة، أنا/ الشعر الغنائي، أنت/ الدراما.

ثمة مقاربة مماثلة عند جاكبسون. الذي يرى أنَّ نقطة الانطلاق والموضوع الموجه للشعر، يتمثلان بالنسبة إلى الملحمة في ضمير الغائب والزمن الماضي.

أما إميل ستيجر /Emil Staiger، فقد قدم عملاً مهمّاً خصصه للمفاهيم الأساسية الثلاثة للشعرية. من خلال تأويل زمني للأجناس. ومسلماً بعلاقة: الغنائي ـ الحاضر، الملحمي ـ

الماضـــي، الدرامي ـ المستقبل (سبــق للألماني جان بول /jean paul، أن أنجز هذا التطابق الرومانســـي). وفي الوقت نفســـه، يطابقهما بمقولات من قبيل: التأثـــر /Le saisissement، المرتبــط بالغنائي. الرؤيـــة للــكل /la vue densemble (الملحمي)، التوتـــر /la tension، (الدرامــــي). كما أسهم ـ بالمـــوازاة مع هذا ـ في فصل الأنماط (المحددة عنده بصفات) عن الأجناس (المحددة بأسماء موصوفة. من قبيل: الشعر الغنائي، الملحمة، الدراما).

هكـــذا توجد الأجناس مؤسسة داخل اللغة دون أن تختزل. وهذا ما أشار إليه ديوميد من خلال خاصية تتموقع على سطح النص (هذا وحده يوضح تسميتها بـ: المفاهيم الأساسية).

ج ـ ثمة تصنيف ثالث، قديم ومشهور جداً.

على الرغم من أنّه غير عالمي أكثر من التصنيفين السابقين، فإنه يعارض بين التراجيديا والكوميديـــا. ويبـــدو من الواضح ـ هنا ـــ أيضاً، ضرورة تمييز هذيـــن الجنسين (التاريخيين) عـــن المقولتيـــن العامتين: التراجيدي والكوميدي. لقد سبق لأرسطـــو أن سجل التعارض دون أن يوضحـــه. وفـــي الكلاسيكية الإيطاليـــة والفرنسية، تتميز التراجيديـــا بجدية الفعل. ونبل الشخصيـــات والنهاية الشقية. وتتميـــز الكوميديا، بالأفعال اليوميـــة والشخصيات المتدنية والنهايـــة السعيدة. هـــذا التعريف أجناسي بوضـــوح. كما بحث فـــراي /N Frye عن تعريف للأنمـــاط: فالتراجيدي، يعني المرور من المثال إلى الواقع (من التمني إلى الفشل، من العالم المثالـــي إلى الواقع). والكوميدي عكس هـــذا. وفي الإطار نفسه، تمت محاولات عدة. تحاول وضع مقولات جمالية. مثل: التراجيدي والكوميدي: المضحك /Le grotesque، العجيب /Le merveilleux والسامـــي /Le sublime. نسجل ـ هنا ـــ أن التراجيدي والكوميدي، هما أيضاً قسمـــان للدرامي. يمكن أن يقسما بدورهما إلى: (فارسة /Farce) و(فودفيل/ Vaudeville) و(بورليســـك / Burlesque)، ...إلخ والشيء نفسه بالنسبة إلـــى الغنائي (الإيليجي /Elegie، الأودة /Ode، السونيت / Sonnet،... إلخ). والملحمي (الملحمة، الرواية، القصة،... إلخ).

ويمكن أن تؤسس هذه التقسيمات على خصائص موضوعية (ثيماتية /Thématique). (الإيليجي، الساتر، الأودة) أو خصائص إيقاعية وخطية (الروندو/ Rondeau)، التريولي /Triolet، السونيت).

د ـ خلال العصر الوسيط، عادت إلى البروز نظرية الأسلوب الجيد والمتوسط والركيك.

استنـــدت ـ في أغلبها ـ إلى أعمال فرجيـــل /Virgile، بوصفها مثالاً. الأونيد /Eneide، الجورجييـــن /Les georgique، والبيكوليكييـــن /Les bucolique. يتعلـــق الأمر باختيار من

المفـردات والبنـاءات التركيبيـة من جهة، وبموضـوع الوصف من جهة ثانيـة، أي الدرجة الاجتماعيـة للشخصيات التمثيلية: محاربون، فلاحون، رعـاة. إن هذا التمييز أدبي (لغوي) واجتماعي في الوقت نفسه، لكنه لم يعد نافعاً منذ الرومانسية.

هـ ـ حاول أندريه جول /A. Jolles تأسيس الأجناس النمطية في الطبيعة.

أي فـي اللسان من خلال إحصائه لكل الأشـكال البسيطة للأدب، فالأشكال الأدبية التي نجدهـا في الأعمال المعاصـرة، تتفرع عن أشكال لغوية، ولا ينتج هــذا التفرع مباشرة، بل بوساطـة سلسلة أشكال بسيطة، نجدها في الغالب في الفلكلور /Le folklore، هذه الأشكال البسيطة هي امتـدادات مباشرة لأشكال لغوية، تصبح هي نفسها عناصر قاعدية في أعمال الأدب الكبير. يمكن تلخيص نظام جول في الجدول الآتي:

	الاستفهام	الزعم	الصمت	الأمر	التمني
واقعي/réaliste	مثل الوعي	قصيدة ملحمية	اللغز	المثل	الخرافة
مثالي/ Idéaliste	الأسطورة	المأثور	(النكتة)	(الليجندة)	حكاية الجن

علـى الرغم من أن وصف جول غير كاف، فـإن اهتمامه بأشكال لفظية: المثل، اللغز، ...إلخ يفتح النمذجة الأدبية على اتجاهات جديدة، ومن جهة أخرى، فإن أجناساً قارة، مثل: الخرافة، البحـث، و(الليجندة) لا تتموقع في المستوى نفســه، وقد مكن مبدأ جول متعدد الأبعاد، من أخذ هــذا في الحسبان، الشيء الذي كان مستحيلاً مــع التقسيم الثلاثي: غنائي، وملحمي، ودرامي.

المراجع

- Todorov (tzvetan), Ducrot (oswald), genres littéraires (in) Dictionnaire encyclopédi que des sciences du langage, 4tr, éd,Seuil, coll, points, Paris, 1979, pages: de 193 à 201.



العودة إلى الوطن- لوحة ملونة للفنان آحمد كسار

في مديح الكتابة

د. ثائر زين الدين

الكتابةُ هي الفعلُ الإنسانيُّ الأرقى في حياةِ الكائنِ البشري؛ ولقدْ قُدِّرَ لهذا الكائنِ أن يحفظَ ما كَتَبَهُ منذُ بدءِ اكتشافِهِ لهذا الفعلِ المذْهلِ في كُتبٍ تطوّرت من ألواحِ الطّينِ والرُّقُمِ والمِسلّاتِ والأحجارِ كحجرِ الرّشيدِ مثلاً مروراً بالكُتبِ التي وجدناها على لفافاتِ أوراقِ البَرديِّ وجلدِ الغزالِ وما إلى ذلك، وصولاً إلى الكتابِ الورقيِّ، فالكتابِ الإلكتروني.. والناطق، وما لا نعرفُ من أشكالٍ قد نَصلُ إليها إذا لم تُفنِ البشريّةُ نفسها ذاتَ يوم، والإنسانُ خَلَقَ عَبْرَ الكتابةِ ذاكرةً للنوع البشريِّ لا تموت.. والذاكرةُ كما يَرى الرّوائيّ والفيلسوف الإيطاليّ إمبرتو إيكو (١٩٣٢- ٢٠١٦م) هي روح الإنسان، فالنّاسُ عندما تقول: «أنا؛ فإنما تعني ذاكرتنا». المكتباتُ هي الذاكرة المشتركة للجنس البشريّ؛ ورُبّما لهذا كُلّه وَصَفَ دانتي الله في الفردوس بأنّه «مُجلّد واحد» حيث يكمُنُ كلُّ شيءٍ مُبعثرٍ في الكون... اللهُ وفق وصف دانتي- مكتبةُ كُلِّ المكتبات.

وقد مَرّت الكتابَةُ- وهي أهم اختراعات الإنسان بلا منازع- في أربعةِ أنظمةٍ كتابيّة عَرفتها الإنسانيّة[١]، هي:

١- الإيديوغرافيا (أي الكتابةُ بالفكرة): وفيها يَدلُّ الرمزُ الواحدُ على عبارةٍ كاملة، أو جملةٍ كاملة.

٢- اللوغوغرافيا أو الكتَابَةُ الصوريّة (أي الكتابَةُ بالكلمة): يشيرُ الرمزُ الواحد إلى كلمة واحدة.

٣- الكتابةُ المقطعيّة (الصوتُ الصائتُ يندَرجُ ضمناً في الصوت الصامت)، وتتركّبُ الكلمةُ فيها من مقاطِعَ عدّة.

٤- الكتابةُ الأبجديّة (الكتابةُ الصوتيّة الكاملة)، لكل رمزٍ فيها صوت خاص، وفيها يدوّنُ الصوامتُ والصوائتُ.

ومَيّزَ عُلماءُ اللغات كالبروفيسور يوهانس فريدريش ما بينَ الكتابة المُبتكرة (كالمسماريّة والهيروغليفيّة) والكتابة المقتبسة (كاللاتينيّة) معتمدينَ في ذلك على تحليل البنية الداخليّة والأشكال الخارجيّة لرموز هذهِ الكتابات.

وهنا بالتحديد يظهَرُ دور الشرق القديم (السومريون والأكاديون والآشوريون والفينيقيونَ وسواهم) في تاريخ الإنسانيّة، وهذا ما أكدّه يوهانس فريدريش في كتابه المهم «تاريخ الكتابة» عندما قال: «إنّ التطوّر الأوروبي الكبير متعدّدَ الجوانب يبدو بالمقارنة مُقلّداً وسلبيّاً بشكل مطلق أمام الشرق القديم الذي ابتكرَ أوّل كتابةٍ للإنسانيّة»[٢].

ومن المحطّاتِ الأولى المهمّةِ في رحلةِ الكتابةِ الشائقة: المحطّةُ السومريّة إذ اكتشفَ السومريّون سُكّان جنوبي بلاد الرافدين الكتابةَ المسماريّة، التي كانت تُنقشُ فوقَ ألواح الطين والحجرِ وغيرها، وأصبحت هذهِ الكتابة متداولة عند شعوبِ غربِ آسيا القديمة، ولَعلَّ أولى تلكَ المخطوطات اللوحيّة المكتشفة ترجعُ إلى سنة (٣٠٠٠ ق.م). وقد اعتُمدَ الخط المسماري فيما بعد لكتابةِ اللغةِ الأكاديّة ثُمّ البابليّة والآشوريّة، وتواصَلَ استعمالُ هذا الخط للكتابة في لغات البلدان المجاورة كلغةِ الحثّيين واللغة الفارسيّة القديمة، واستمرَّ ذلك حتى نهاية القرن الأوّل الميلادي... ومن الطريف أن المتحف البريطاني وحده يضم اليوم نحو ١٣٠,٠٠٠ لوح طيني مسماري، وحين تمكّنَ العلماءُ من فكِّ رموز هذا الخط في القرن التاسع عشر وجدوا أنفسهم أمامَ مئاتِ النصوص التاريخيّة والفلكيّةِ والإداريّة والهندسيّة الرياضيّة والملاحم والرسائلِ والوثائقِ وما إلى ذلك، وقد دوّنَ السومريون في ألواحهم السجلّاتِ الرسميّةَ وأعمالَ الملوكِ والأمراءِ وتاريخَهم، والشؤونَ الحياتيّةَ العامةَ كالمعاملاتِ التجاريّةِ والأحوالِ الشخصيّةِ والمراسلاتِ والآدابِ والأساطيرِ وما يتعلق بشؤون الدين، وتابَعَ الأكاديون والبابليون والآشوريون هذا النهج، وقد عُرفَ عن الملك الآشوري آشوربانيبال (٦٦٨- ٦٢٦ ق.م)

أنّـــه كان على درجة كبيرة من الثقافة؛ فأنشـــأَ داراً للكتب الوطنيّة شيّدها في عاصمتِهِ نينوى بالعراق، جمع فيها الكتبَ من أنحاء البلاد كلّها وخَزّن تلكَ الألواحَ الطينيّةَ التي ضمّت العلومَ والمعارفَ وحَضارةَ بلاد الرافديـــن عموماً... صنعت تلك الشعوب عجينة صلصاليّة kaolin (من مسحوق الكاولين) وبسطتها على شكل ألواح كتبتْ عليها بقلمٍ أو آلةٍ مُدبّبة؛ تخدشُ اللوحَ الطريَّ، ثُمَ يشوى بعد ذلك فيتصلّب.

والمحطّـــة الثانية شديـــدة الأهميّة هي الكتابة المصريّة، والمصريّـــون أوّل من صَنَعَ من سيقـــان نبات البَـــرديّ نوعاً من الورق ومن هنا جاءت تسمية الورق في اللغات المعاصرة (في الألمانيّـــة papier، وفي الإنكليزّية paper، وفي الفرنسيّة papier... إلخ)، وكانت أداةُ الكتابة هـــي عود من القصـــب يُغمَسُ في الحبرِ الأســـود أو الأحمر. تتصفُ رمـــوزُ الكتابةِ الرمزيّة المصريّـــة «بالمظهر الصُوَري، الذي ظلَّ سائـــداً في كتابةِ النُّصُبِ التذكاريّةِ المُتقنة من دون تغييـــر تقريبـــاً، ولم يطرأ علـــى هذا المظهر أيُّ تبـــدّلٍ منذ أقدمِ العصـــور، وحتى المراحلِ المتأخّـــرةِ لهذهِ الكتابـــة أي (نحو القرنين الثالث والرابع الميلاديـــن)، لكن بفعل الاستعمال اليومـــي العادي في المؤلفات ابتعدت الأشكال والرمـــوز عن الأصل وتشوّهت هيئتها التماساً للسرعة في التدوين، وبالتدريج فقدتْ الصورُ الهيروغليفيّةُ طابَعَها الصوريَّ الأصليَ واقتربت بشكلها من ملامح حروفنا»[٣]، ويُذكرُ أن الكتابة التي سمّاها هيرودوت بـ«الرموز المُقدّسة»، وأطلـــق عليها كليمان الإسكندري (ت ٢١٠م) الرموز الهيروغيلفيّة، خضعت للتبسيط وظهرت الكتابـــة الهيراطيقيّة واستُعملت في تدوين الكتـــب والمؤلفات في منتصف الألف الثاني قبل الميـــلاد. واستمرت خـــلال القرون اللاحقة عمليـــة تبسيطها، فبقيت الكتابـــة الهيراطيقيّة Hieratikos خاصـــة بالكهنة يستخدمونها لتدوين النصوص الدينيّة، وظهرت كتابة أكثر بساطة هي مـــا سُمّيت بالديموطيقيّـــة demotikos، التي تُعرَف بالكتابـــة الشعبيّة وذلك منذ القرن السابـــع قبل الميلاد. وامتازت بالتبسيـــط الكبير للرموز، ما أدى إلى نشوء الحروف المتصلة فامتلكت الكلمات المفردة شكلاً اختزالياً[٤].

المحطّـــة الثالثةُ والتي تأتـــي تتويجاً لما سبق «هي ابتـــكار الفينيقيين سكان السواحل الشرقيّـــة لحوض البحر الأبيض المتوسط نحو سنـــة (١١٠٠ ق.م). الكتابةَ الفينيقيّة التي ولـــدت على الأرجح بتأثيـــر الكتابتين السومريّـــة والمصريّة القديمة؛ ابتُكـــرتْ الأبجديّةُ الفينيقيّـــةُ المؤلّفة من حروفٍ لكلٍ منها صوتٌ معيّن، وامتازت بسهولة كتابتها، وكانت فيما بعـــد أساساً للكتابةِ في شرقِ العالم القديمِ وغربه و«عندما طـــوّر الإغريقُ أبجديتهم التي

نقلوها عن الفينيقيين عام (٤٠٣ ق.م). أصبحت أساساً للأبجديّة في الغرب، إذ أخذَ الرومان أبجديتهم عنها.

فأخذوا منها حُروفاً وأدخلوا عليها حروفاً أخرى. وسادت الأبجديّةُ الرومانيّة واللغة اللاتينيّة بلاد أوروبّا إبان حكم الإمبراطوريّة الرومانيّة»[٥].

لكنّ القفزة الكبيرة في مجال الكتابة وتطوّر الأدوات المعرفيّة للإنسان تمثّلت في اختراع الطباعة الميكانيكيّة على يد الصينين عام (٢٠٠م)، وتطوّرت في أوروبّا بصناعة الحروف البارزة والمتحركّة، ثمّ بصناعة آلة الطباعة منتصفَ القرنِ الخامسِ عشر على يد الألماني يوهان جوتنبرغ johannes Gatenberg ما أدّى إلى طباعة الصحف والكتب بالملايين على الورق وكان هذا سبباً رئيساً في تطوّر حضاريٍ نشهد اليوم ما وصَلَ إليه في شتى بقاع الأرض.

تمكّنت الطباعةُ من نشرِ المعارفِ والعلوم على أوسعِ مدىً، ومن ثمَّ رفعت من الوعي الإنساني، وهي في نهاية المطاف تمكّنت من طرحِ كتابٍ ورقيٍّ زهيد الثمن بين يديّ القارئ، لا يُقارن لا من قريبٍ ولا من بعيد بثمنِ أو بوزن الكتاب الذي كان النُّساخ المحترفون أو عبيد روما المتمرِّسون ينسخونَهُ بعددٍ قد لا يزيدُ عن أصابعِ اليدِ الواحدةِ، سواءٌ على أوراق البرديِّ أم على جلود الرق باهظة الثمن. جعلتِ الطباعةُ العلاقةَ بين الإنسان والكتاب علاقةً حميمةً طيّبةً، فيها كثيرٌ من الألفة، ومع تعدّدِ وتنوّع وسائل إيصال المعرفة للمتلقّي من سمعيّة وبصريّة وسواها ظلّ الكتابُ هو الأكثر قُرباً من الإنسان حتى اللحظة والمفضل لديه كأداةٍ وكوسيلةٍ معرفيّة ومن الدلائل على ذلك - وهي كثيرة جداً- ما كتبَهُ آثر آسا بيرغر[٦] من أنّ عام (٢٠٠٣م) شهدَ في الولايات المتحدة الأمريكيّة طباعةَ ونشر (١٦٤) ألف كتاب، أي قرابة (٤٥٠) كتاباً يوميّاً، منها (٤٩) عنواناً مختلفاً في علمي الاجتماع والاقتصاد، و(٤٦) عنواناً قصصيّاً، و(٢٨) كتاباً في العلوم، و(١٩) في الفلسفة وقد بلغت قيمةُ صناعةِ نشر هذهِ الكتب (٢٣،٧) مليار دولار، أي أكبر من صناعتي السينما وألعاب الفيديو مجتمعتين.

إنّ تعلُّم الكتابة- أيّها الأعزاء- لهُ «تأثيرٌ ملحوظٌ على الأنساق المسؤولة عن تنظيم العمليات الذهنيّة، إذ إنّ الكتابةَ نظامٌ رمزي خارجي يتدخّلُ في تنظيم المعالجات الفكريّة، ويؤثّر على بنية الذاكرة وطرائق التصنيف وحل المسائل والمعضلات، الكتابةُ ليست مُجرّدَ وسيلةٍ عاليةِ الكفاءةِ لتسجيل المعلومات وحفظِها وتذكّرِها، بل هي أيضاً وسيلةٌ ناجعةٌ

لتنظيمِ المعرفةِ وترتيبِها وتصنيفِها والتعاملِ معها بطريقةٍ تُساعدُ على تحليلِها ومعالجتِها وإخضاعِها لمختلفِ العملياتِ المنطقيّةِ والنقديّةِ»[٧] ، لولا ظهورُ الكتابة وتعلّمُها ما كان لعلمِ التاريخِ أن يظهَرَ عند الإغريق على يد هيرودوتس، ولعلم القياس المنطقي أن يظهر على يد أرسطو... وهل كان لعلماء اللغة والعروض العرب أن يكتشفوا ويقعِّدوا هذه القواعدَ لولا انتشارُ الكتابةِ في القرن الثاني للهجرة، أو أن يدوّنوا موروثَهم كُلَّهُ من الشعرِ والأدبِ فينقلونَهُ من صيغتِه الشفويّة إلى صيغة كتابيّةٍ أصبحت قابلة للدراسةِ والبحثِ والشكِّ والقبول، وهل كان لطائفةٍ من أهم المترجمين أن ينقلوا معارِفَ الأمم الأخرى في الطبِّ والهندسةِ والزراعةِ والفلسفةِ والفلكِ وغيرها إلى الثقافةِ العربيّة، فتصبحَ قاعِدةً علميّةً تنهضُ عليها اكتشافات العربِ اللاحقة.

لكنّ المؤلم اليوم أن العلاقةَ ما بين الكتابِ والإنسان في الوطن العربي علاقة ازدادت تأزّماً عما كانت عليهِ في الثمانينيات والتسعينيات، وتراجعاً عما كانت عليه في الستينيات، وهي في المحصّلة العامة تشهَدُ تراجُعاً واضحاً، ولاسيّما بعَدَ ما أصابَ معظم الدول العربيّة من ازديادٍ في مستوى الأميّة بسبب حُروبٍ خارجيّة وداخليّة وتدميرٍ يكادُ يكون مُمنهجاً لمؤسساتها التعليميّة والثقافية، كما حدثَ في العراق منذ حربي الخليج الأولى والثانية واحتلال البلد من الأمريكان، وما حدثَ في سورية وليبيا وتونس وغيرها خلال ما سُمّيَ «بالربيع العربي»، ولعلّ بإمكاننا أن نختصرَ أشكالَ ومظاهرَ تلك الأزمةِ بالنقاط الآتية:

١- قِلّة عدد الكتب التي تُطبَعُ في الدول العربيّة بصورةٍ واضحة، فقد بَيّنَ تقرير اليونسكو للتنميّة البشريّة للعام (٢٠٠٣م)، أن الدول العربية مجتمعةً لم تنتجَ عام (١٩٩١م) أكثر من (٦٥٠٠) كتابٍ، بالمقارنة مع (١٠٢٠٠٠) كتاب في أمريكا الشماليّة و(٤٢٠٠٠) كتاب في أمريكا اللاتينيّة والكاريبي.

٢- ضَعْفُ حركةِ الترجمة وطباعة الكتب المترجمة في الوطن العربي؛ فبناءً على التقرير السابق: يُترجَمُ في البلاد العربيّة سنويّاً خُمْسُ ما يُترجم في دولةٍ صغيرةٍ كاليونان، وفي النصف الأوّل من ثمانينيات القرن العشرين كان متوسّط الكُتب المتُرجمة لا يتجاوز (٤،٤) كتاباً خلال خمس سنواتٍ لكل مليون مواطن عربي، أي أقل من كتابٍ واحدٍ في السنة لكل مليون عربي؛ أما في هنغاريا على سبيل المثال فالمعُدّل (٥١٩) كتاباً مُترجماً لكل مليون مواطن، وفي إسبانيا (٩٢٠) كتاباً لكل مليون.

٣- عَددُ النُّسَخِ من الكتاب المطبوع في البلدان العربيّة وسطياً (١٠٠٠) نسخة أو (٢٠٠٠) نسخة، وفي حالاتٍ نادرة قد يصلُ إلى ٥٠٠٠ نسخة، في حين يتجاوز هذا العدد (٥٠,٠٠٠) نسخة في كثير من دول الغرب.

٤- سوءُ توزيع الكتابِ وضعفُهُ في البلدان العربيّة على الرغم من كثرةِ معارض الكتاب، وأسواقِهِ؛ ذلك أنّ معظم الأرياف أو المدن البعيدة عن العواصم، لا يصلها إلّا قليل قليل من العناوين.

وإذا ما بحثنا في الأسباب الجديّةِ الكامنةِ وراء ذلك فسنجدها مُركّبةً تدخُلُ فيها عوامل خارجيّة وداخليّة وتتجاذبها جوانب اقتصاديّة وإداريّة وماليّة وسياسيّة وأمنيّة؛ فبالإضافة إلى مستوى الأميّة الكبير الذي كانَ في تسعينيات القرن الماضي بحدود (١٩,٧٣٪) وفقَ بيانٍ للمنظمةِ العربيّة للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو)، وتجاوزَ اليومَ هذا الرقم بكثير... نرى الملايين من سكان بلادنا يعيشونَ تحت خط الفقر، ولا يستطيعونَ تلبية احتياجاتهم المعيشيّة الأساسيّة، قبلَ أن يفكرّوا باقتناء الكُتبِ أو قراءَتِها ... كما أن «بعضَ الدول العربيّة تُعامِلُ الكتاب على أنّه عدو محتمل ولا يمكن السماحُ بدخولِهِ إلّا بعدَ أن يثبتَ أنّه حسنُ السيرةِ والسلوك، وبعضُ دول العرب تعامله معاملة الضيف الثقيل، في حين أنّ بعضها الآخر يتعامَلُ مع الكتاب بوصفِهِ سلعةً استهلاكيّةً يمكن أن تكسبَ الدولة من فرضِ الرسومِ والجماركِ عليها في كل مرحلة من مراحل تصنيعها»[٨].

وعلى الرغم من هذهِ الصورة القاتمة فإننا كعاملين في حقلِ الكتابةِ والنشر والقراءة ولأننا محكومونَ بالتفاؤلِ والأمل، وبالطموح لخلق صورة ناصعة للثقافةِ الوطنيّة، بدأنا في السنواتِ الأخيرةِ وعلى الرغم من الحرب المُدمِّرة التي فُرضت على البلاد، نَشْهَدُ تطوراً ملحوظاً في عدد الإصدارات التي تقدِّمها دور النشر السورية، وعملنا على زيادة هذهِ الأعداد من إصداراتِ وزارة الثقافة- الهيئة العامة السوريّة للكتاب إذ طرحنا هذا العام على سبيل المثال مالا يقل عن (٢٦٦) عنواناً في مختلفِ وجوهِ المعرفة ما عدا الدوريات الكثيرة الشهرية والفصليّة، وتمكّنت دور النشر الخاصة من إصدار ما لا يقل عن (١٣٠٠) عنوان ومن ثمَّ فلدينا نحو (١٥٦٦) عنواناً؛ وعملنا على تطوير وسائل إيصال الكتابِ إلى القارئ بدءاً من مُضاعفة عدد المعارض السنويّة، مروراً بطرحِ الكتبِ- ولاسيّما الموجّه منها إلى الأطفال منها- بأسعارٍ زهيدةٍ جداً، وصولاً إلى إرسال الكتب إلى الأرياف البعيدة بسيارات (خاصة) إذ تباعُ في القرى... وما إلى ذلك...

إن مـــن لا يقرأ أيّها الأعزاء يعشْ حياةً واحدة، حتى لو تجاوز السبعينَ عاماً؛ أما من يقرأ فســـوفَ يعيشُ خمسة آلافِ عام. القراءةُ أبديّةٌ أزليّة؛ كما عَبّر إمبرتو إيكو.. وكما قال العقاد ذات يوم... وكم من كتبٍ غيَّرت حيواتِ الناسِ وطوّرتها وهذّبتها.. حتى كتبَ الروائي الإسباني كارلوســـ زافون على لسان إحدى شخصياتِ روايتهِ الشهيرة «ظل الريح»: «هذا المكانُ سِرٌّ يا دانيال، إنّهُ معبد، حرم خفي، كل كتابٍ أو مُجلّدٍ هنا تعيشُ فيهِ روحٌ ما، روحٌ من ألّفه وأرواحُ من قــرؤوه، وأرواحُ من عاشوا وحلموا بفضلهِ، وفي كل مرة يغيّرُ الكتابُ صاحِبَهُ أو تلمِسُ نظراتٌ جديدةٌ صفحاتِه، تستحوذُ الروحُ على قوّةٍ إضافيّة»(٩).

الهوامش

(١)- يوهانس فريدريش، تاريخ الكتابة، ترجمة: سليمان أحمد الضاهر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١٣م، ص١٠.

(٢)- المرجع نفسه، ص١٠.

(٣)- يوهانس فريدريش، تاريخ الكتابة، ص٥٧.

(٤)- نفسه، ص٥٨.

(٥)- النشر والمكتبات، ربا أحمد الدباس، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠م.

(٦)- انظر آرثر آسا بيرغر، وسائل الإعلام والمجتمع / وجهة نظر نقديّة، ترجمة: صالح خليل أبو إصبع، كتاب «عالم المعرفة» -٣٨٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، آذار، ٢٠١٢م.

(٧)- سعيد الصويان، دور الكتابة في تطوّر الحضارة الإنسانيّة، ملتقى ابن خلدون للعلوم الفلسفية والأدب.

htm49http://www.saadsowayan.com/html/Article/A

(٨)- د. قاسم عبده قاسم، أزمة الإنسان والكتاب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠١٧م.

(٩)- كارلوس زافون، ظل الريح، ترجمة: معاوية عبد المجيد، دار مسكيلياني، ٢٠١٦م.

إضاءات على كتاب تاريخ دمشق

لابن عساكر المُتَوَفَّى سنة ٥٧١هـ

د. محمَّد عبد الله قاسم

مصادر ترجمة ابن عساكر

القرن السادس (الأصول)

١- أبو سَعْدٍ السَّمعانيُّ عبد الكريم بْنُ أَحمد (ت ٥٦٢هـ) في «الذيل على تاريخ بغداد».

٢- محمّد بن محمّد العماد الأصفهانيّ صاحب الخريدة (ت ٥٩٧هـ) قسم شعراء الشام ١/ ٢٧٤- ٢٨٠ط. دمشق.

٣- عبد الرّحمن بن عليّ بن الجوزيّ (ت ٥٩٧هـ): المنتظم ١/ ٢٦١.

ترجمة قصيرة: تَنَقَّصَه فيها، وغَمَزَ مِنْ قناتِه.

علّق من قرأ أصل المنتظم في هامش ترجمة ابن عساكر: «انظر إلى قلّة الإنصاف، يذكر هذا الرّجل بهذه الترجمة، ولم يخرجْ من دمشق أحفظُ منه، ويقول: كانت له معرفة [أي بعلم الحديث] وهو أحفظُ مِنْ مُصَنِّفِ هذا الكتاب، وما أَظنُّ مُصَنِّفَهُ رَأَى مِثْلَه» اهـ

٤- القاسم بن عليّ نجل المُصَنِّفِ (ت ٦٠٠هـ): أَلَّفَ جزءاً في أخبار أبيه، نقل ما كَتَبَهُ السّمعانيُّ والعِمَادُ الأصفهانيُّ وما سَمِعه مِنْ أبي المَوَاهِبِ بن صَصْرَى وما حَدَّثَه به أَبُوْهُ.

القرن السابع (الفروع)

- معجم الأدباء، ياقوت (ت ٦٢٦هـ): نقل جلّ ما ألّفه القاسم في أخبار أبيه.
- ذيل تاريخ بغداد لابن النّجّار محمد بن محمود (ت ٦٤٢هـ).
- مرآة الزمان لسِبْطِ بْنِ الجوزيّ (ت ٦٥٤هـ).
- الرَّوضتين لأبي شامة عبد الرحمن بن إسماعيل (ت ٦٦٥هـ).
- وَفَيَات الأَعيان لابن خَلَّكان أَحمد بن محمَّد (ت ٦٨٢هـ).

وترجمته فيه ترجمة جيّدة فيها أصالةٌ.

القرن الثامن (الفروع)

- سِيَر أَعلام النُّبلاء للذَّهبيِّ محمَّد بن أَحمد (ت ٧٤٨هـ).
- الوافي بالوفيات للصَّفديِّ خليل بن أَيبك (ت ٧٦٤هـ).
- طبقات الشَّافعيّة للسُّبكيّ عبد الوهَّاب بْنِ عليّ بْنِ عبد الكافي (ت ٧٧١هـ).

انظر بَسْطَ مصادر ترجمته في المقدمة الضَّافية التي كتبتها الدكتورة وفاء تقيّ الدِّين، وجعلتْها بين يَدَيِ تحقيقها لكتاب ابن عساكر «معجم الشيوخ» ١/ ٢٣ – ٢٨، وما كتبه الدكتور صلاح الدّين المنجّد في مقدّمة تحقيقه للجزء الأوَّل من تاريخ دمشق المنشور في مجمع اللُّغة العربيّة بدمشق سنة (١٩٥١م).

وقد صدر كتاب «ابن عساكر في ذكرى مرور تسعمئة سنة على ولادته» عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم في وزارة التعليم العالي بدمشق، سنة (١٩٧٩م)، ويقع في ٣٦٨ صفحة، تضمّن جملة من الأبحاث المتّصلة بابن عساكر:

- مقدّمة بقلم وزير التعليم العالي الدكتور شاكر الفحَّام.
- ابن عساكر في المراجع القديمة.
- ابن عساكر في المراجع الحديثة.
- ابن عساكر في بحوث المستشرقين.
- آثار ابن عساكر في خزائن المخطوطات.
- ثبت بمؤلّفات ابن عساكر.

والكتاب ثمرة من ثمار احتفاليّة تكريم ابن عساكر في دمشق التي أقامتها وزارة التعليم العالي السّوريّة (٢٣-٢٥/ ٤/ ١٩٧٩م) بمناسبة مرور تسعمئة سنة على ولادة مؤرِّخ دمشق ابن عساكر. ومِمّا كان من ثمار هذه الاحتفالية إعادة تشييد ضريح ابن عساكر في مقبرة الباب الصغير بدمشق، وإظهار معالمه بحيث لا يخطئه النّاظر الزّائر، وصناعة رسم تخيّليّ للحافظ ابن عساكر وِفاقَ ما جاء في وصفه في كتب الطبقات والرجال، وإصدار طابع تذكاري يحمل صورة الحافظ ابن عساكر.

ابن عساكر

تَبَوَّأَ الحافظُ أَبو القاسم عليُّ بْنُ الحسن الدّمشقيُّ المعروفُ بابن عساكر (٤٩٩- ٥٧١هـ) المكانةَ المرموقةَ العاليةَ بينَ علماءِ عَصْرِه، أَهَّلَه لذلك ما تَفَرَّدَ به مِنْ مَوَاهِبَ علميَّة فذّة، ومقدرةٍ بالغةٍ على التَّحصيلِ والاحتراقِ بالعِلْمِ، لا يَقْعُدُ به عن طَلَبِهِ مَتْجَرٌ، ولا يَعْتَاقُهُ عنه وَلَدٌ.

نَشَأَ ابنُ عساكر في بيتِ عِلْمٍ وفَضْلٍ، وعُنِيَتْ أُسرتُهُ بتعليمه ورعايته، فسَمَّعَهُ أَخوه الأَكبرُ صَائِنُ الدّين هبة الله بْنُ الحسنِ (٤٨٨- ٥٦٣هـ)، وهو ما يزالُ في السَّادسة مِنْ عُمُرِهِ، وقرأَ على أَبيه الحسنِ بْنِ هبة الله (٤٦٠- ٥١٩هـ)، وعَدَّهُ مِنْ شيوخه.

واستبانَتْ فيه أَماراتُ النَّجَابة والنَّبَاهَةِ والأَلمعيَّةِ، ورُزِقَ قوَّةَ الحافظةِ، وعُرِفَ منه الجدُّ في طلبِ العِلْمِ وتحصيلِهِ والانقطاعُ له والاحتراقُ به، زاهدًا في كلِّ ما سواه. ومَضَى على سَنَنِهِ يقرأُ ويدرسُ حتَّى إذا استوفى غايتَهُ مِنْ مجالسةِ العُلماءِ في دمشق طَمِحَتْ به همّتُهُ للسَّفر إلى بغداد أُمِّ الدُّنيا وسيّدةِ البلاد، ليقضيَ في أَكناف أَعيانها خمس سنوات (٥٢٠- ٥٢٥ هـ) يشافهُ ويُقيِّدُ ويُحَصِّلُ لا يعرفُ المَلَلُ أَوِ الضَّجر سبيلًا إلى نفسه العَطْشَى إلى العِلْمِ.

ثمّ آبَ إلى دمشقَ، لكنْ ما لبثَ أَنْ عَاوَدَهُ الحنينُ إلى السَّفر طلبًا للعِلْمِ، فكانت رحلتُه الثّانيةُ إلى خُراسان (٥٢٩- ٥٣٣هـ)، ولبث فيها بضعَ سنين يجولُ في نواحيها، يجالسُ أَفذاذَ العلماءِ، ويقرأُ عليهم حتّى رَوَّى نَفْسَهُ النَّهِمَة إلى الحديثِ والتَّاريخ ومعرفة الرِّجال.

وقفل راجعًا إلى دمشق ليلقيَ فيها عصا التَّسْيَارِ، وليقف حياته على متابعة العلم الذي ملك عليه شغاف قلبه، وعلى التدريس والتَّأليف، وشرع في عمله وما نصب له نفسه ثمانيةً وثلاثين عامًا دون توقُّف حتى وافاه اليقين. وقد بهر علماء عصره بسعة حفظه وغزارة معارفه، وأَدْهَشَهم بكثرة تواليفه وتنوّع علومها.

قال الحافظ الهمذاني: «ما كنَّا نُسَمِّي الشَّيخ أبا القاسم ببغداد إلا شعلة نار، مِنْ تَوَقُّدِهِ وذَكَائِهِ وحُسْنِ إِدْرَاكِهِ».

وقال أَبو المواهب بن صصرى: «لم أَرَ مِثْلَهُ ولا مَنِ اجتمع فيه ما اجتمع فيه».

وقال العماد الأَصفهانيّ: «هو الذي تفرَّد بعلم الحديث، والاعتقاد الصَّحيح».

وقال ابنه القاسم: «لم يشتغل منذ أَربعين سنة إلّا بالجمع والتّصنيف والمطالعة والتَّسميع حتى في نُزَهِهِ وخَلَوَاتِهِ».

على أَنَّ الغالب على ابن عساكر الحديث والتاريخ. ويأْتي كتابه الخالد على الدَّهر «تاريخ مدينة دمشق، وذِكْرُ فَضْلِها، وتسميةُ مَنْ حَلَّها مِنَ الأَمَاثِلِ، أَوِ اجْتَازَ بنَوَاحِيها مِنَ وَارِدِيْها وأَهْلِها» مثلًا حيًّا على قدرة الحافظ ابن عساكر الخارقة وبُعْدِ همّته، وتفوّقه في عِلْمَي الحديث والتاريخ.

فالكتاب ثمانون مجلَّدة أحاط بالمادّة التي تصدّى لجمعها ومعالجتها إحاطة السوار بالمعصم، واستوعب موضوعاته، فما يكاد يغادر منها شيئًا، وقد أثنى عليه العلماء قديمًا وحديثًا أجمل الثناء، وأشادوا بما صنع فيه أيَّما إشادة، فقد قال ابن خَلَّكَان: «صنَّف التاريخ الكبير لدمشق في ثمانين مجلَّدة أَتَى فيه بالعجائب» ا هـ

أَلْقَابُ الحافظ

تشي الأَلقابُ الّتي لُقِّبَ بها الحافظُ بمَكَانَتِهِ وشَأْنِهِ، وكَثْرَةُ الأَلْقَابِ تدلُّ على شَرَفِ المُلَقَّبِ، فمنها:

ثقةُ الدّين، وصَدْرُ الحُفَّاظ، ونَاصِرُ السُّنَّة، وجَمَالُ السُّنَّة، والثِّقَةُ، والحَافِظُ.

أَمَّا اللَّقبُ الّذي شُهِرَ به وعُرِفَ- أَعْني ابن عساكر- فلمْ نجدْ لَهُ سَبَبًا .

وقد شقَّتْ معرفتُه على مَنْ تَرْجَمَ لَهُ مِنْ قَبْلُ.

ففي طبقات السُّبكيِّ: ولا نعلمُ أَحَدًا مِنْ جُدُوْدِه يُسَمَّى عَسَاكر، وإِنَّما اشْتُهِرَ بذلك.

وغَمَزَ سِبْطُ بْنُ الجَوْزِيِّ مِنْ هذا اللَّقبِ، فقال: ولَيْسَ هذا الاسْمُ في نَسَبِهِ مِنْ قِبَلِ الأَبِ، ولَعَلَّهُ مِنْ قِبَلِ الأُمِّ.

وأَيًّا كَانَ سَبَبُ هذه التَّسْمية فمِنَ المؤكَّد أَنَّ هذا اللَّقَبَ لم يكنْ يُلَقَّبُ به في حَيَاتِهِ، والدَّلائِلُ على ذلك:

١- تصانيفُــهُ وأَعْظَمُها شَأْنًا «تاريخ دمشق» لَيْسَ عليها هــذا اللَّقَبُ، وإنّما نَجِدُ عليها: عليُّ بْنُ هِبَةِ اللّه الشَّافعيّ. والنُّسْخَةُ الّتي نُشِرَ عنها التَّاريخ لَيْسَ فيها هذا اللَّقَبُ.

٢- في سَمَاعَاتِ الكُتُبِ الّتي سَمِعَها والّتي قُرِئَتْ عليه لا نَجِدُ غَيْرَ اسْمِهِ.

٣- رفيقُهُ أَبُو سَعْدٍ السَّمْعَانيُّ في رِحْلَتِهِ إلى بِلَادِ العَجَمِ لا يَذْكُرُهُ إلّا بقَوْلِهِ: «صَاحِبُنا أَبو القاسم الدِّمَشْقِيُّ».

٤- الّذين أَدْرَكُوهُ كالعِمَادِ في الخَرِيْدَةِ وابْنِهِ القاسِمِ لا يَذْكُرَانِهِ إلَّا باسْمِهِ.

لــم يَثْبُتْ هذا اللَّقَبُ في شَيْءٍ مِنْ تآلِيْفِــهِ، ولا أَثْبَتَهُ لَهُ أَحَدٌ مِنْ مُعَاصِرِيْهِ. وأَوَّلُ مَنْ نجدُه أَثْبَــتَ لَهُ هــذا اللَّقَبَ هو ابن الجَــوْزِيِّ (ت ٥٩٧هـ)، فيقولُ بَعْدَ ذِكْــرِ اسْمِهِ: «المعروف بابن عَسَاكر».

ولعــلَّ إثْبَاتَهُ الاسْمَ كَانَ لغَيْظٍ مِنْهُ في نَفْسِهِ، وقــد كَانَ يَتَنَقَّصُهُ. وحِيْنَ تَرْجَمَهُ قَالَ: سَمِعَ الحديثَ، وكَانَتْ لَهُ مَعْرِفَةٌ. ومِثْلُ هذا لا يُقَالُ في الحافِظِ. ولم ينتشرْ هذا اللَّقَبُ إلَّا في الكُتُبِ والسَّمَاعَاتِ الّتي كُتِبَتْ بَعْدَ وَفَاةِ الحَافِظِ، أَيْ في القرن السَّابِعِ وما تَلاهُ.

استكتابه الشيوخ

لــم يقنع بمــا سمع من شيوخ دمشق، بل طمحــت به نفسُه إلى ما عند شيــوخ بغداد وخراسان، فاستكتبهم، فكتب له أبو محمّد الأبنوسيّ محدِّث بغداد (ت ٥٠٥هـ)، وأبو غالب الذهليّ (ت ٥٠٧هـ)، ومُسْنِد خراسان أبو بكر الشّيرويّ (ت ٥١٠هـ)، وأبو زكريّا بن منده (ت ٥١١هـ)، وسواهم.

دور العلْم التي تردّد إليها الحافظُ في دمشق

كان مسجــد بنــي أميّة أعظم مركز للعلْــم بدمشق، تُعقدُ فيه حلقــات الإقراء والتَّدريس والحديث، وكان ابن عساكر يختلفُ إليه يتلقَّى العلم فيه.

حتّى إذا كانت سنة (٥١٤هـ) نَجِزَ بناء المدرسة الأمينيّة التي بناها أمين الدولة كمشتكين (ت ٥٤١ هــ)، وهــي أوّل مدرسة للشّافعيّة بُنيتْ بدمشق تردّد إليهــا الحافظ ليأخذ من أبي الحسن السُّلَميّ ويتفقَّه عليه.

وكذا اختلف الحافظ إلى الراوية الغزالية، واستمع إلى علمائها.

أثر نور الدّين في حياته العلْميّة

١- إنجاز تاريخ مدينة دمشق:

«ورَقِـيَ خبر جمعي له (لتاريخ دمشق) إلى حضـرة الملك القمقام الكامل العادل الزّاهد المجاهـد المرابط الهمام أبي القاسم محمود بن زنكـي... وبلغني تشوّقه إلى الاستنجاز له والاستتمام، فراجعت العمل فيه راجيًا الظفر بالتمام».

٢- بنـاء دار الحديـث النورية لتعليم الحديث، وهو من الأعمـال التي قام بها نور الدين لنشـر السنة، وهي أوّل دار أُنشئت في الإسلام للحديث، وقد أنشئت لابن عساكر، وعهد إليه نور الدين بأمرها.

مما رثي به ابن عساكر

قال الحُسينُ بْنُ عَبْدِ اللهِ بْنِ رَوَاحَةَ الأَنصاريّ يَرْثي ابْنَ عساكر:

طَوَى الموتُ منه العِلْمَ والزُّهْدَ والنُّهَى
وكَسْبَ المعالي واجتنابَ الرَّذائِلِ
ولَمْ أَرَ نَقْصَ الأَيَّامِ يَوْماً كنَقْصِها
بِمَوْتِ إِمَامٍ عَالِمٍ ذي فَضَائِلِ
بماذا أُعَزِّي المُسلمينَ ولا أَرَى
عَزَاءً سِوَى مَنْ قَدْ مَضَى مِنْ أَفَاضِلِ
عليكَ سَلامُ اللهِ ما انْتَفَعَ الوَرَى
بِعِلْمِكَ واشْتَغْلَى على المُتَطَاوِلِ

تاريخ مدينة دمشق

ما حظيتْ مدينةٌ في التَّاريخ بتاريخ لها يُضَاهي تاريخَ ابن عساكر هذا. ففي المجلَّدتَيْنِ الأُولى والثَّانية منه تخطيطُ دمشقَ وسورُها وأَبوابُها وخُطَطُها وأَنهارُها ومصانعُها ومساجدُها وآثارُها وفَضَائِلُها وخَصَائِصُها وما يَتَّصِلُ بذلك مِنْ تقويمها وتَخْطيطِها.

وتَرْجَمَ المُؤَلِّفُ فـي بقيَّةِ المجلَّدات لكُلِّ مَنْ يَصِحُّ أَنْ يُتَرْجِمَ لَهُ مِنْ أَهْلِ دمشقَ وخُلَفَائِها وأُمَرائِهـا وحُكَّامِها وقُضَاتِها وعُلَمَائِها وأُدَبَائِها وشُعَرَائِها، ممَّنْ وُلِدَ أَوْ أَقَامَ بها أَوْ زارَها وحَلَّ بهـا، مُنْذُ الفَتْحِ الإسلاميّ إلى زَمَانِ المُؤَلِّفِ. وقد يُتَرْجِمُ لِمَنْ كَانَ قَبْلَ الإسلام، وبذلك جَمَعَ

أَعْظَـمَ عَدَدٍ مِن رجالِ الثَّقافَـةِ الإسلاميَّةِ وأَعْلَامِ حَضَارةِ العَرَبِ، فجـاءَ كِتَابُهُ أَشْبَهَ بمَعْلَمَةٍ إسلاميّةٍ حضاريَّةٍ مُطَوَّلَةٍ.

وقـد يكونُ تاريخُ دمشـقَ أَوْسَعَ تَوَارِيخِ المُدُنِ، وهو أَيْضًا مِنْ أَوْسَـعِ المَصَادِرِ في تَرَاجِمِ الرِّجَـالِ حتَّى ليستطيـعُ المَرْءُ أَنْ يُجَرِّدَ مِنْـهُ كُتُبًا مُفْرَدَةً على حِيَالِها فـي مَوْضُوعَاتٍ جَمَّةٍ مُخْتَلِفَـةٍ، كولاةِ دمشقَ مثلًا وقُضَاتِها وشُعَرَائِها، ومنـه يستخرجُ النَّاظر تاريخَ دولة بني أُميَّة، ويجدُ فيه ما سكتتْ مصادرُ كثيرةٌ عنه، وهُوَ إلى ذلك حَوَى كتبًا مستقلّةً، آخرُ ما عَرَفْتُهُ منها أَنَّـه أَفْرَغَ فيه «كتاب المروءة وما جاءَ في ذلك عَـنِ النَّبيِّ وعن الصَّحابة والتَّابعين» تصنيف أَبـي بكرٍ محمَّدِ بْنِ خَلَفِ بْنِ المرزبان المُتَوَفَّى (٣٠٩هـ)، فقد فَرَّقَ ما جاء فيه على مَوَاضِعِهِ مِنْ كتابه بأَسانيده إلى مُصَنِّفِهِ.

فـكُلُّ طالبٍ يُصِيبُ بُغْيَتَهُ فيه، وكلُّ باحثٍ واجدٌ طِلْبَتَـهُ الّتي يعدمُها في كُتُبِ غَيْرِهِ، ذلك أَنَّ ابـنَ عساكـر ينمازُ بالتَّحَرِّي والبَسْـطِ والاستقصاءِ وتتبُّع النّوادر في سِيَـرِ المُتَرْجَمِ لهم وأَخْبَارِهـم، فلا يكادُ يغادرُ في ترجمتِهم صغيـرةً ولا كبيرةً إلّا قيَّدَها منبِّهاً عليها لعلَّ ناظرًا فيهـا لا يَعْدَمُ منها فائدةً، فلو التمسَ امرؤٌ ترجمةَ أبي عثمـان عمرو بْنِ بَحْرٍ اللَّيثيِّ الكِنَانيِّ المعـروفِ بالجاحظِ المُتَوَفَّى (٢٥٥هــ) لوَجَدَها أَوْسَعَ وأَمْتَعَ وأَثْرَى مِمَّا وقع في تاريخ بغداد للخطيب البغداديِّ مثلًا.

وحِرْصُـ ابْـنِ عساكر على أَنْ يَفِيدَ مِنْ كتابه هذا جميعُ الطبقـات أَدَّاهُ إلى أَنْ يحشرَ في كتابـه في أَخبار الفَضَائل التي سَرَدَها في مُفْتَتَحِهِ كثيرًا مِـنَ المُتَهَالِكِ الضَّعيفِ وكثيرًا مِنَ الأَساطيـر، وعُلُوُّ كَعْبِهِ فـي فنِّ الحديث قاطعٌ بأَنَّهُ على درايةٍ واسعـةٍ بالأَحاديثِ الموضوعةِ والضَّعيفـةِ، وربَّما اتَّفَقَ في كتابِهِ مِنَ الأَشْيَاءِ الّتي لا نعتقدُ أَنَّهُ يَعْتَقِدُها أَوْ تَصِحُّ عِنْدَه، وربَّما ساقَ أقاويلَ لأَهلِ النِّحَلِ المختلفة دُوْنَ أَنْ يُتْبِعَها بما يدلُّ عَلَى أَنَّهُ ينفيها أَوْ يُقِرُّها؛ كَأَنَّهُ أَرَادَ أَلَّا يَحْـرِمَ الباحـثَ مِنَ النَّظرِ فيها، وأَلَّا يُصَادِرَ عَلَيْهِ عَقْلَه أَوْ رَأْيَهُ، فيَتْرُكَ لَهُ تَقَبُّلَها أَوْ دَفْعَها، وهذا ضَرْبٌ مِنَ الموضوعيَّةِ والحيادِ في صناعة التَّاريخ وتدوينِهِ، لا يَهْدُرُ المُؤَرِّخُ فيه أَيَّ روايةٍ أَوْ حادثةٍ أَوْ خبرٍ، يحيطُهُ بالأَسَانِيْدِ، ويتركُ لِمَنْ يأْتي مِنْ بَعْدُ الحُكْمَ عليه.

وعلى الجملةِ لَيْسَ يخلو كتابٌ قديمًا وحديثًا مِنْ نَقَدَاتٍ ومُؤَاخَذَاتٍ، ومَنِ الكاملُ في شَيْءٍ حتَّى لا يجوزُ عليه خَطَأٌ فيه؟

لـــم تشهدْ دمشقُ في تاريخها مُحَدِّثًا فَاقَ الحافظَ ابْنَ عساكر في الحديثِ، ولم تعرفْ مَنْ أَلَّــفَ في تاريخها ثمانينَ مجلَّدةً غَيْرَهُ، فيكْفيها فَخْرًا أنَّها أُوتِيَتْ أَوْسَعَ تاريخٍ كُتِبَ عَنْ مدينةٍ، نَهَضَ به رَجُلٌ مِنْ كبار المُؤَرِّخينَ.

لـــم يكنْ تاريخُ مدينةِ دمشـــقَ أَوَّلَ تاريخٍ أُلِّفَ بَيْنَ كُتُبِ تاريخِ المُـــدُنِ عامَّةً، فقَبْلَهُ أَلَّفَ القُشَيْرِيُّ تاريـــخَ الرَّقَّة، والحاكمُ تاريخَ نَيْسَابور، وأَبُو نُعَيْمٍ تاريخ أَصْفَهان، والخطيبُ تاريخَ بغدادَ.

ولم يكنْ تاريخُ دمشقَ أَوَّلَ تاريخٍ أُلِّفَ عَنْ دِمَشْقَ والشَّام وبَعْضِ نَوَاحِيها خاصَّةً. فقَبْلَهُ أَلَّفَ أَبو زُرعة «التَّاريخ»، والقلانسيُّ تاريخ حَوَادِثِه، وإنْ كَانَ عَلَى نَسَقٍ غَيْرِ نَسَقِه، وأَلَّفَ ابنُ المهنّا تاريخَ دَاريّا، هذا خلا كُتُبَ الفَضَائِلِ.

ومَـــعَ ذلك لهذا التاريخ شَأْنٌ لَيْسَ لسِوَاهُ، وهو ثَرْوَةٌ ضَخْمَةٌ في التُّراثِ العربيِّ، وهو أَوْسَعُ مـــا أُلِّفَ عَـــنْ دمشقَ وأَكْثَرُهُ شُمُولاً. فلَمْ يُؤَلَّفْ مثلُ هذا التَّاريخ فـــي سَعَتِهِ وإِحَاطَتِهِ قَبْلَه، ولَمْ يَلْحَقْ بالحَافِـــظِ أَحَدٌ مِمَّنْ أَلَّفَ في تاريخِ المُدُنِ بَعْدَهُ. وإنَّهُ ليبقى في التَّاريخِ العربيِّ تاريخًا هُوَ نَسِيجُ وَحْدِهِ، لا يُضَارِعُهُ مُؤَلَّفٌ آخَرُ.

مَتَى ابْتَدَأَ الحَافِظُ ابنُ عساكر بِصِنَاعَةِ التَّاريخ

لم يذكرْ أَحَدٌ مِمَّنْ تَرْجَمَ للحافظِ متَى بَدَأَ بتصنيفِ التَّاريخ، وهو أَمْرٌ ذُو شَأْنٍ؛ لأَنَّ عَظَمَةَ هـــذا المؤلَّفِ، وتَنَوُّعَ ما فِيْـــهِ، واتِّسَاعَ أَطْرَافِهِ، وغَزَارَةَ مَادَّتِه، تَدْفَعُ إلى الظَّنِّ بأَنَّ الحَافِظَ قَدْ بَدَأَ تَأْلِيفَهُ وهُوَ فَتًى، وإلى هذا ذَهَبَ المنذريُّ، فقال: «ما أَظُنُّ هذا الرَّجُلَ إلّا عَزَمَ على وَضْعِ هذا التَّاريخِ مِنْ يَوْمِ عَقَلَ عَلَى نَفْسِهِ، وشَرَعَ في الجَمْعِ مِنْ ذلك الوَقْتِ».

قـــال السَّمْعَانيُّ رفيقُـــهُ في رحلتِهِ إلى بلادِ العَجَـــم: «دَخَلَ نيسابورَ قَبْلـــي بشَهْرٍ، سَمِعْتُ مُعْجَمَهُ، والمُجَالَسَةَ للدِّيْنَوَرِيِّ، وكَانَ قَدْ شَرَعَ في التَّاريخِ الكبيرِ لدمشقَ». وأَمَّا دخولُ السَّمعانيِّ نيسابـــورَ، فـــكانَ سنةَ تسعٍ وعشرينَ. وقَدْ مَرَّ أَنَّ رِحْلَتَهُ إلى بـــلادِ العَجَمِ بَدَأَتْ سنةَ (٥٢٩هـ)، وانتهتْ (٥٣٣هـ)، وهو أَوَانُ مَرْجعِهِ إلى دمشقَ، فهذا يدلُّ على أَنَّ ابنَ عساكر ابتدأَ تأليفَه التَّاريخ قَبْلَ رحلتِهِ إلى خُرَاسَانَ، وأَنَّهُ قَدْ أَوْفَى الثَّلاثينَ مِنْ عُمُرِهِ.

مَرَاحِلُ تَأْلِيفِ التَّارِيخِ

١- المرحلــةُ الأُولــى: كَانَ التَّاريــخُ في خَمْسِمِئَةِ جــزءٍ وسَبْعِينَ جُــزْءًا، أَيْ كَانَ في سَبْعٍ وخمسينَ مُجَلَّدةً.

٢- لمَّا وَصَلَ العمادُ الأَصْفَهَانِيُّ إلى دمشقَ في سنةِ اثنتينِ وستينَ وَجَدَ الحَافظَ قد صَنَّفَ التَّاريخَ، وذَكَرَ الحافظُ أَنَّهُ في سَبْعِمئة كُرَّاسةٍ، كُلُّ كُرَّاسَةٍ عشرونَ ورقةً. ومَعْنَى هذا أَنَّ الكتابَ صار سبعينَ مجلَّدةً.

٣- ثــمَّ ازدادتْ أَجْزَاءُ التَّاريخِ، وإذا بابنِهِ القاســمِ يقولُ: والنُّسْخَةُ الجديدةُ ثمانُمئةِ جُزءٍ. وقَدْ بَيَّضَهُ نَجْلُهُ القَاسِمُ بخَطِّه في ثمانين مُجَلَّدةً.

مُدَّةُ تَأْلِيفِهِ

أَنْجَــزَ الحَافِظُ ابْنُ عَسَاكر تاريخَــهُ في السَّنَةِ الّتي دَخَلَ فيها نُــور الدِّين دمشق، أَيْ سَنَة (٥٤٩هــ)، وإِذَا صَــحَّ أَنَّهُ قَدِ ابتدأَ بِه قُبيلَ سَنَةِ (٥٢٩هـ) عَلَــى ما سَلَفَ بيانُهُ كانَتِ المدَّةُ الّتي قَضَاها في تأْلِيفِهِ، وهو في مرحلتِهِ الأُولى، أَيْ حينَ كان في خَمْسِمئةٍ وسبعينَ جُزْءًا = عشرينَ سَنَــةً، ثــمَّ أَخَذَ الحافظُ يزيدُ فيْهِ، ويَضُــمُّ إِلَيْهِ ما يَجِدُهُ في مُسَوَّداتِه، حتَّــى تمَّتْ لَهُ النُّسْخَةُ الجديــدةُ. وأَقْدَمُ سَمَاعٍ على الحَافظِ نجدُهُ في النُّسخــةِ الجديدةِ المُؤَلَّفَةِ مِنْ ثمانينَ مُجَلَّدةً، تاريخُهُ سَنَةَ (٥٥٩هـ)، فهذا يَعْني أَنَّ الحافِظَ أَفْنَى في تَأْلِيفِ تاريخِهِ نَحْوًا مِنْ ثلاثينَ عامًا.

تَسْمِيَتُهُ ومَوْضُوعُهُ

سَمَّى الحَافِظُ تَارِيْخَهُ «**تاريخ مدينة دمشــق وذِكْرُ فَضْلِها وتسميةُ مَنْ حَلَّها مِنَ الأَمَاثِلِ أَوِ اجتازَ بنواحيها مِنْ وَارِديها وأَهْلِها**».

وَقَــفَ المُجَلَّدةَ الأُوْلَى عَلَى فَضَائِلِ الشَّام وفُتُوْحِهــا، وبَعْضَ المجلَّدة الثَّانيةِ على خُطَطِ دمشــقَ وذِكْــرِ مَسَاجِدِها وكَنَائِسِها وأَبْوَابِها ودوْرِها وأَنهارِهــا وأقنيتِها، ثمَّ بدأَ بالتَّرجمةِ لكلِّ مَــنْ دَخَلَها أَوِ اجتــازَ بنواحيها «مِنْ أنبيائِها وهُدَاتِها، وخُلَفَائِهــا ووُلَاتِها، وفُقَهَائِها وقُضَاتِها، وعُلَمَائِها ورُوَاتِها، وقُرَّائِها ونُحَاتِها، وشُعَرَائِها ورُواتِها».

وقــد وَسَّعَ الحافظُ ترجماتِه، فذَكَرَ كُلَّ مَنْ دَخَــلَ الشَّامَ، لا دِمَشْقَ ونَوَاحِيَها فحسبُ، فقد تَرْجَمَ لمنْ كَانَ في صيدا، وحَلَبَ، وبعلبكَّ، والرَّمْلَةِ، وغَيْرِ ذلك.

فالتَّاريخُ جديرٌ أَنْ يُسَمَّى بسبب هذه التَّراجِمِ تاريخَ الشَّام لا دمشق وَحْدَها.

نَهْجُهُ الّذي اتَّبَعَهُ فيه

ابنُ عَسَاكر مُؤَرِّخٌ قد غَلَبَ عليه الحديثُ، لذلك سلكَ في تاريخِهِ هذا نَهْجَ المُحَدِّثين. فهو يبدأُ بذكْرِ السَّند، ثمَّ يُورِدُ الخَبَرَ.

هذا النَّهْجُ هو الّذي اتَّبَعَهُ جميعُ المُحَدِّثين الّذين سبقُوه وأَلَّفُوا في تاريخ المُدُنِ. وقد اتَّبَعَ طريقتَهُ هذه في الأَخْبَارِ الّتي أَفْرَدَها عَنِ الشَّام ودمشقَ في المجلّدةِ الأُولى وبَعْضِ الثَّانية، وفي الأَخْبَارِ الّتي أَوْرَدَها في التَّراجم.

أَمَّا التَّراجِمُ فقد رُتِّبَتْ على حروفِ الهجاءِ بدقَّةٍ. وبدأَ بمَن اسْمُهُ أَحْمَدُ قَبْلَ مَنْ كَانَ اسْمُهُ إبراهيم. وعدَّ الحروفَ في أسمَاءِ آبائِهم وأَجْدادِهم، وأَرْدَفَ ذلك بمَنْ عُرِفَ بكُنْيَتِه ولَمْ يقفْ على حقيقةِ تسميتِهِ، ثمَّ بمَنْ ذُكر بنِسْبَتِهِ، وبمَنْ لَمْ يُسَمَّ في رِوَايَتِهِ، وأَتْبَعَهم بذِكْرِ النِّسْوَةِ والإِمَاءِ والشّواعِرِ.

وقد ذَكَرَ في مقدَّمةِ التَّاريخ أَنَّهُ يُورِدُ ما يُعْرَفُ عَنِ المُتَرْجَمِ لَهُمْ، «ويَذْكُرُ ما لَهُمْ مِنْ ثَنَاءٍ ومَدْحٍ، وما فيهم مِن هجاءٍ وقَدْحٍ، وما ذُكِرَ فيهم مِنْ تَعْدِيلٍ وجَرْحٍ، وحِكَايَةِ ما نُقِلَ عنهم مِنْ جِدٍّ ومَزْحٍ، وبَعْضَ ما وقَعَ لَهُ مِنْ رِوَايَاتِهم، وتَعْرِيفِ ما عَرَفَهُ مِنْ مَوَالِدِهِم ووَفَياتِهِمْ».

مَزَايَاهُ وعُيُوْبُهُ

١- في الأَخْبَارِ يُوْرِدُ الحَافِظُ جميعَ الرِّوَايَاتِ المُتَعَلِّقَةِ بالخَبرِ الوَاحِدِ. وكُلَّما تَبَدَّلَ السَّنَدُ أَعَادَ الرِّوَايَةَ، ولو كانَ الاختلافُ قليلًا، وقد تَجِدُ في بَعْضِ الأَسانيد رجالًا ضِعَافًا، وعلى ذلك يُوردُ الحافظُ أخبارَهم. ولو أَنَّ الحافظَ اكتفى بروايةِ الأخبارِ الّتي صحَّ إسنادُها واكتفى بروايةٍ واحدةٍ لسَلِمَ الكتابُ مِنَ التِّكرارِ المُمِلِّ.

٢- في التَّراجم لا يَتَّبِعُ الحافظُ تَرْتيبًا وَاحِدًا للجزئيَّاتِ الّتي يذكرُها. فقد تجدُ وفاةَ المُتَرْجَمِ في آخرِ التَّرجمةِ أو في نِصْفِها. وقد لا تجدُ ذِكْرًا لها بَعْضَ الأحايين، ولكنَّه يحرصُ على ذِكْرِ الحديثِ الّذي رُوِيَ لَهُ عن المُتَرْجَمِ أَوْ رَوَاهُ.

٣- لم يُتَحْ للحافظِ الوقتُ كي يُنَقِّحَ كِتَابَهُ ويُعَاوِدَ النَّظَرَ فيه؛ لسَعَتِهِ وغزارةِ مادَّتِهِ، فهو ينقلُ بعضَ الأخبارِ، ويدعُ العُهْدَةَ على مَنْ نَقَلَها عَنْهُ، لا يُصَحِّحُها ولو كانَ فيها خطأٌ، فقد تمَّ تاريخُهُ بَعْدَ مُسَوَّدَاتٍ ما يكادُ يَنْضَبِطُ حَصْرُها.

على أَنَّهُ وإنْ أَهْمَلَ تصحيحَ الرِّواياتِ التَّاريخيَّةِ والأَدبيّةِ، صَحَّحَ كثيرًا مِنْ أَسْماءِ المُحَدِّثينَ، وربَّما بَيَّنَ ما هُمْ عليه مِنْ ضَعْفٍ أَوْ توثيقٍ. وكانَ الحافظُ نفسهُ أدركَ ما قد يكونُ في الكتابِ، فقــالَ: «هذا مَبْلَغُ عِلْمي وغايةُ جَهدي عمَّا وَقَعَ إليَّ وثَبَتَ عِنْدي، ممَّنْ وَقَفَ فيه على تَقْصيرٍ أَوْ خَلَــلٍ أَوْ عَثَرَ فِيْهِ على تغييرٍ أَوْ زَلَــلٍ، فلْيعذرْ أَخاهُ في ذلك مُتَطَوِّلًا، ولْيصلحْ ما يحتاجُ إلى إصلاحِه مُتَفَضِّلًا». ولو استطاعَ تحريرَهُ وتنقيحَهُ مَعَ ما عُرِفَ عنه مِنْ ثقةٍ وأَمَانَةٍ لكان التاريخُ مثلًا أَعْلى في تآليفِ المُحَدِّثينَ.

٤- انتقــاءُ الأَخبارِ والحوادثِ يــدلُّ على مهارةٍ وعِلْمٍ وتَفَوُّقٍ. ففــي تراجمِ النُّحاةِ تحسبُ الحافــظَ نَحْويًّا بارعًا، وفي تراجمِ الشُّعراءِ تجدُهُ يَنْتَقي عيونَ الشِّعرِ وعُيُونَ الأَخبارِ حتَّى إنَّ كثيرًا من أَخبارِهِ ومرويَّاتِهِ لا تجدُها عِنْدَ مُصَنِّفٍ غَيْرِهِ.

٥- الجَمْعُ هي الصِّفةُ الغالبةُ على الكتابِ، والمعالجةُ العلميَّة قليلةٌ.

٦- وَقَفَ الحافظُ على عددٍ كبيرٍ من المصادرِ المكتوبةِ، وقد عَدَتِ العَوَادي على كثيرٍ مِنْ هذه المَصَادرِ وطَوَاهَا الدَّهْرُ فيما طَوَى مِنْ ذَخَائرَ، وسلمت النُّصوصُ الّتي نَقَلَها ابْنُ عساكر منها، هذا يزيدُ مِنْ قيمةِ التَّاريخ أَنَّهُ اشتملَ على نصوصٍ أُصُولُها ضائعةٌ.

نموذج من تاريخ دمشق لابن عساكر

• أَخبرنــا أَبو محمَّد المزكيّ وابــن السّمرقنديّ وأَبو تراب المُقّــرِئُ، قالوا: أَخبرنا عبدُ العزيــز بن أَبي طاهــر، أَخبرنا أَبو محمّد بن أبــي نصر، أَخبرنا أَبو بكــر بن فطيس وأَبو الميمــون بن راشد، قالا: أَخبرنــا أَحمد بن إبراهيم، أَخبرنا ابــنُ عائذ، قال وذكر يحيى بن حمزة، قال: حدّثني أبو عبد الله النَّجرانيّ:

أَنَّ حذيفــة بن اليمــان في مَرَضِهِ الّذي هَلَكَ فيه كانَ عِنْدَه رجــلٌ مِنْ إخوانِه وهو يُناجي امْرَأَتَهُ، ففَتَحَ عينَيْه، فسَأَلَهما، فقالا: خيرٌ. فقال: إنَّ شيئاً تُسِرَّانِه دُوْني ما هو بخَيْرٍ.

قال: قُتِلَ الرَّجلُ -يعني عثمان-.

قــال: فاسترجعَ، ثمَّ قــال: اللَّهُمَّ إنْ كنتُ مِنْ هــذا الأَمْرِ بمَعْزَلٍ فــإنْ كانَ خيراً فهو لِمَنْ حَضَــرَهُ، وأَنا مِنْهُ بَرِيْءٌ، وإنْ، كان شَرًّا فهو لِمَــنْ حَضَرَهُ، وأَنا مِنْهُ بَرِيْء. **اليَوْمَ نَفَرَت القُلُوبُ بأَنْفَارِهــا**، الحَمْــدُ للهِ الّذي سَبَقَ بِيَ الفِتَنَ قَادَتَها وعُلُوجَهــا؛ الحَظِيُّ مَنْ تردَّى بعيرُهُ، فشَبِعَ شَحْماً، وقَلَّ عَمَلُه[1].



نموذج من خط الحافظ ابن عساكر (مسائل ابن أبي شيبة لشيوخه)

ويظهر اسمه في أدنى الصفحة ،وكان عمره ٢١ عاماً.

الهوامش

(١)- تاريخ دمشق لابن عساكر ٣٩ / ٤٧٩.

التواصل والتفاصل
في ثقافتنا العربيّة الحديثة

عطيّة مسّوح

تتكوّن عبارة (ثقافة التواصل) من مصطلحين إشكاليّين:

(ثقافة) و(تواصل) فالأول ما يزال عصيّاً على التعريف، على الرغم من كثرة التعريفات، ومايزال موضع خلاف بين الباحثين في مجالات الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة. وقد طرح التطور العلميّ في العقود الأخير أسئلة جديدة كما أعاد طرح أسئلة قديمة كانت الإجابة عنها تبدو محسومة، من نوع: «مَنْ هو المثقف؟»... فنحن نرى أشخاصاً على درجة عالية من المعرفة في مجال تخصّصي معين لكنّهم لا يعرفون خارج إطاره إلّا أشياء بسيطة وقد يبدو أحدهم ساذجاً عند بحث أيّ موضوع لا يدخل في نطاق تخصصه مهما يكن هذا الموضوع عاماً ومؤثراً في الحياة الاجتماعيّة.

في عصر التّخصص صار التعمق في علم من العلوم، أو جزءٍ منه، يعني الضحالة في ما عرف بالثقافة العامّة. يبدو هذا الأمر عادياً في نظر كثيرين، ولاسيما المشرفين على التعليم العالي أو الاقتصاد أو الآباء الذين يرغبون في أن يبرع أبناؤهم في مجال تخصّصي ما ليضمنوا دخلاً مادياً أو مكانة وظيفية، ويعدّون الاهتمام بالثقافة العامة هدراً للوقت والطاقة.

وثمّة جانب آخر في إشكالية الثقافة، هو علاقتها بالسلوك. فكثيراً ما ينظر إلى المثقّف نظرة تقنيّة صرفة، ويقوّم من خلال قدرته في مجال تخصّصه دون النظر إلى سلوكه.

ومثـــل هذه النظرة تضـــع القيم على مقاييس براغماتيّة مؤقّتـــة، وتجعل العلم غاية قد تكون مفصولة عن النزعة الإنسانيّة.

هذان الجانبان يدفعان إلى إعادة طرح سؤال: من هو المثقّف؟

وقد يسترجـــع الجواب القديم الذي قرأناه في كتب أجدادنـــا شيئاً من مشروعيّته، وهو: المثقّـــف من يعرّف كلّ شيء عن شيء وشيئاً عـــن كل شيء. ففي هذا الجواب نوع من إدراك التكامل بين الثقافة التخصّصية والثقافة العامّة. لكن المشكلة اليوم أعقد من أن يحلّها هذا التعريـــف. فالسؤال الـــذي يستولده هو: ما المقصود بكلمة (شـــيء)؟ الأقدمون كانوا يعدّون الكيميـــاء شيئاً على سبيل المثال، لأنّها مجال تخصّصي، وهـــذا مستحيل اليوم، فالكيميائيّ البـــارع هو مـــن يتعمّق في جانب من جوانـــب الكيمياء، في حين يعـــرف أشياء عن الجوانب الأخـــرى. ويتعاظم ضيـــق المجال التخصّصي يوماً بعد يوم، فتـــزداد نسبيّة الدلالة في كلمة (شيء) ويزداد تعريف أجدادنا للمثقف سذاجةً.

غير أنّ كلّ ما ذكرناه يتعلّق بعلاقة المثقّف بالمعرفة ولا يقارب علاقته بالسـلوك. أي لا يقارب الثقافة. فالثقافة ليست مجرّد معرفة، بل هي ثلاثة أبعاد/ مراحل متكاملة:

الأول: المعلومات... وهي أساس الثقافة ومادّتها الأوليّة.

الثانـي: إدخال المعلومات في نسيج معرفي متماسك، فالمعلومات المبعثرة المفكّكة لا تشكل ثقافة، ولا تستطيع أن تكون قاعدة للبعد الثالث الذي هو الغاية.

الثالـث: القدرة على استخـــدام المعلومات والمعارف في السلـــوك اليوميّ وإبرازها في المواقف العلميّة والإفادة منها في الثقافة من جديد أي في استيلاد معارف جديدة.

للثقافة، حسب هذا، غرض سلوكيّ، أي من الضروري أن يكون سلوك المثقّف أرقى، وأكثر إنسانيّة من سلوك غير المثقّف (مع احتمال الاستثناءات).

وهذا يعني أن النزعة الإنسانية هي من سمات الثقافة والمثقف.

قد يقال اعتراضاً: إنّ الثقافة محايدة. ولكنّ هذا الاعتراض يخلط الثقافة بالعلم ولا يرى البعد الثالث فيها. ولو عدنا إلى المعنى المعجميّ لكلمة الثقافة لوجدناها مربوطة بالسلوك الإنســـانيّ النبيل، ففي لغتنا تعني- فيما تعنيه- التهذيب والخلوّ من الاعوجاج، والرمح مثقّف لأنّ قناته مستقيمة.

وفي اللغــة الإنكليزية تعني كلمة Culture حراثة الأرض والثقافة والتهذيب، وCultured تعني المثقف والمهذّب والسامي.

ذكرت ذلك كلّه لأؤكد ميلي إلى وجهة النظر التي تقول إنّ الثقافة إذا لم تكن مضادّة للظلم مدافعة عن الخير والحقّ والجمال. فإنها تخالف طبيعتها والغاية منها.

إنّ مصطلــح (ثقافــة) إشكالي في ذاته، وبالصفات التي تلصــق به، كما في قولنا: ثقافة وطنيّة، ثقافة سياسيّة، ثقافة حداثيّة...

أمّا إشكالية مصطلح (التواصل) فهي تأتي من جدل التواصل والتفاصل. فالتواصل يتعلّق بطبيعة العلاقة بين طرفين، إنهما طرفان محدّدان، إذ لا مسوّغ لاستمرار التواصل إلّا ضبط الصراع وترشيد أساليبه وخط سيره.

إلى هنا لا تبدو ثمّة إشكالية. لكن لو طرحنا بعض الأسئلة لاتّضح لنا تعقيد الأمر.

أوّل هــذه الأسئلة: كيف أتواصــل مع الآخر دون أن يؤثر ذلك سلبياً على خصائصي؟ هذا السؤال يجعل التواصل مكبّلاً بالحذر، أمّا السؤال الثاني فهو ينطلق من المصالح. وهو: كيف أضمن أن أكون الرابح من خلال التواصل؟ وهذا ما يولّد السؤال الثالث: كيف أصوغ التواصل مــع القويّ؟ أيمكن أن يقف التواصل عند حــدّ يصبح فيه التفاصل ضرورة؟ وكلّ تلك الأسئلة تنطبق على التواصل بين الأفراد، وبين الجماعات.

هكــذا يبدو مصطلح التواصل نسبيّاً وإشكاليّاً، وتغــدو إشكالية (ثقافة التواصل) إشكالية مركّبــة، يتولّد منها مفارقة عمليّة بين القول والممارســة، فكثيراً ما يظن المرء نفسه مثقفاً تواصليّاً، ويرغب في ذلك، في حين هو في الحقيقة مثقّف تفاصل وداعية تناحر.

أمــا علــى صعيد المجتمع، فــإن ثقافة التواصــل تضيق وتتزعزع وقد تغيــب. كلّما كان المجتمع أكثر تخلّفــاً أو قرباً من البدائيّة. فكلّما اشتدت في المجتمع الولاءات والروابط ما قبــل الدولتيّة، أي الروابط العشائرية والعائليــة والمذهبيّة وغيرها، ضعفت ثقافة التواصل. فالنسبيّة هنا لا تنطلق من المفهوم عينه، بل من طبيعة الأطراف المتواصلة وواقعها.

لكــنّ ثقافة التواصل عند ذاك، وهي المتأثرة بالواقع المتخلّف والمحدّدة به، تستطيع أن تسهم في تجاوزه، وأن تقوم بدور في دفع المجتمع إلى الأمام.

نشير إلى هذا الدور الممكن انطلاقاً من اعتقادنا باستقلال الثقافة استقلالاً نسبيّاً وفاعليتها أيضاً. فالوعي ليس انعكاساً للواقع بالمعنى السّلبي، وعلى الرغم من ميلنا إلى الفكرة التي تقول

إنّ الواقع هو مصدر الوعي، فإنّ هذه المصدريّة ليست عبئاً على الحريّة وليست لاجماً لتوثّب الوعي وجموحه، وكلّ وعي لا يسبق الواقع لا يمكن له أن يسهم في تجاوزه. إنّ الوعي المطابق هو الوعي الذي يجمع بين جانبين: أولهما الواقع بمعنى (الحالة الراهنة) وثانيهما الواقع بمعنى ضرورة التّطــور. وبهذا تصبح المطابقة وعياً للضرورة وليســت مجرّد وعي للقائم، وبه يمكن للوعي المتنوّع الأشكال والجوانب أن يؤثّر في الواقع ويسهم في التجاوز.

لذلك نشير إلى أهمية وإمكانية نشر (ثقافة التواصل) حتى في المجتمعات المختلفة، لا بوصفها نقيضاً لثقافة التفاصل فحسب، بل بوصفها عاملاً من عوامل التّقدم والنهوض.

مــا هي ثقافــة التواصل التي نقصدهــا؟ إنّها الثقافة التي تقوم علــى الاعتراف بالآخر وحقّــه المساوي لحقّي في كل المجالات. وقد يكون من الضروري هنا التوقف عند مصطلح (الآخر). من هو هذا الآخر؟

وهل في أني الأوّل وأنّك الآخر شيء من التفضيل؟

الآخر مصطلح نسبيّ كذلك. فكلّ منّا آخر بالنسبة إلى غيره، وكلّ جماعة هي آخر بالنسبة إلــى غيرهــا، وكلّ حزب أو شعب أو زعيم أو مثقف هو آخــر. وإذا سرنا في هذه الفكرة إلى منتهاها، يصبح الاعتراف بالآخر اعترافاً بالذات، والدفاع عن حقّ الآخر المساوي دفاعاً عن حق الذات، بل أكثر من هذا، لو عدنا إلى الذات نفسها لوجدنا الآخر فيها، بمعنى التناقضات الداخلية القائمة في كلّ ذات، وبمعنى أثر الآخر المختلف في الذات نفسها.

بهــذا المنطلق، يكون الآخر هو المختلــف، وليس هو الخصم، وبهذا المعنى أيضاً ترتسم خطوط التعامل معه خطوطاً تواصليّة غير قابلة للتقطّع.

وإذا كان الاعتراف بالآخر جوهر ثقافة التواصل، فسوف نجد أنّ هذه الثقافة قديمة قدم الوجود الإنسانيّ، ولكنّها تضعف أو تتوارى في ظرف معيّن فيحصد الإنسان الأذى والمآسي، وتقوى ويزداد حضورها في ظرف آخر فتأتي بالازدهار والنّمو.

الضعــف والقوّة ينتجان عن طبيعة المصالح المتصارعــة، وميزان القوى بين الأطراف، لكنّــه ينتج أيضاً عن وجود العقلاء الذين يدركون أنّ التواصل هو طريق البقاء والنّمو. هؤلاء العقــلاء أصحاب ثقافة التواصل هــم بذرة الخير البشريّة وكثيراً مــا كان وجودهم ودورهم العنصــر الحاســم- مرئياً أم غير مرئي- فــي لجم الهمجيّة. ولعلنا بهــذا نستطيع أن نفسّر التناقض شبه الدائم بين الحكّام والفلاسفة في التاريخ.

وكـــي لا يبقى الاعتـــراف بالآخر موقفـــاً كلامياً، أرى ضـــرورة تحليله لإبـــراز مستوياته الثلاثة:

- **المستوى الأوّل:** هو الاعتراف بالآخر، والإقرار بحقّه في الوجود والاختلاف، وفي أن يكون نقيضاً لك.

- **المستوى الثاني:** الاستعداد للتفاعل مع الآخر، والبحث عن نقاط التلاقي معه.

- **المستوى الثالث:** وهو مقياســ ثقافة التواصل، وهو يعنـــي أن تعترف للآخر بفرص مساويـــة لفرصك، وحقوق مشابهة لحقوقك، في التعبير عن الـــذات، وفي السعي والنشاط، وفي اكتساب المواقع بالطرائق الإنسانيّة السليمة.

وثقافـــة التواصـــل، التي جوهرها الاعتـــراف بالآخر على النحو الـــذي ذكرناه، لا تنتشر انتشـــاراً عفويّاً، وهي مرتبطـــة بالواقع وتحوّلاته، وبمستوى تطـــوّر المجتمع ودرجة النهوض السياسيّ والثقافـــي فيه، ولكنّها تُعزّز أيضاً وتنشر بجهد المثقفيـــن والمفكّرين التواصليّين، وبنشاط القائمين علـــى المؤسسات التعليمية والتربوية والإعلاميـــة، وببعد نظر السياسيين الديمقراطيين ورحابة صدورهم. ولعلّ نشاط هؤلاء جميعاً يثمر في تعزيزها ونشرها إذا قام على مجموعة من الأسس، قد يكون أهمّها:

١ـــ التربية على الشّك، والتدريب عليه. فالعقل الفعّال هو العقل الشّكاك، وقلق الشّك هو الـــذي يقـــود إلى تطوّر الفكر ونموّ الثقافة، أمّا طمأنينة اليقيـــن فهي قاعدة ثقافة التفاصل، إذ إنّهـــا تجعل حاملهـــا مقتنعاً بأنّه على صواب مطلق وأن من يختلف عنه، أو من يناقضه هو على ضلال.

سلاح ثقافة التواصل هو الشّك بمعناه المنهجيّ الفلسفي، وبوصفه ابتعاداً عن اليقينية، إذ ينطلـــق المثقّف من احتمال وجود الخطأ فيما يحمله من أفكار، ووجود الصواب فيما يحمله غيره. وهذا ما يدعوه إلى التواصل معه.

وإذا نظرنا إلى خطابنا الثقافي المعاصر في حقول الثقافة والسياسة والفكر، فسنجد أنّ قسماً كبيراً منه يقوم على خصلة تفاصليّة واضحة. هي: مدح الذات، وذمّ الآخر.

ولعلّنا لا نحتاج إلى أمثلة في هذه النقطة، فالإعلام العربي غنيّ بها. لكنّ ثقافة التواصل أكّدت خطر هذه الخصلة ودفعت باتجاه الشكّ وتدريب العقول عليه، ولن نذكّر بـ«طه حسين» وغيـــره، بل سنكتفي بمقتبس من كتاب (إنّـــه الإنسان) لـ«خالد محمد خالد»، يقول: «ولنرحب

بكل ثقافة تثير الذعر في نفوسنا لأنّها دليل على أنّ في هذه النفوس خوفاً مذلاً يجب أن يرحل، وبكل ثقافة تثير الشك في عقولنا لأنّها تزوّدنا بالبصيرة والفهم».

٢- التأنيّ في إطلاق الأحكام، ولاسيّما أحكام القيمة ولاسيّما في مجالات الدراسة الفكرية والأدبية والسياسيّة. ولعلّ قسماً كبيراً من نقدنا الأدبيّ يحمل خصلة تفاصليّة خطيرة، وهي إقامة الأحكام النقدية على الموقف الذاتيّ والانطباع الشخصيّ، أي الدمج بين ذات الناقد وحكمه النقدي.

العودة إلى بعض الكتب العربية ومنها ما هو متميّز ومهم، يتبيّن أنّها لم تنجُ من هذه الخصلة ففي كتاب (الأعلام) لـ«خير الدين الزركلي» مثلاً، وهو كتاب موسوعيّ كبير، نماذج لهذا الموقف التفاصليّ، الذي يقوم على رفض الآخر رفضاً بعيداً عن الموضوعيّة، والتنفير منه. إنّه يطلق أحكاماً موجزة قاطعة بعيدة عن الأناة والموضوعيّة حين يقدّم شخصيات يختلف معها في الموقف أو الرأي أو الاتجاه. وعلى سبيل المثال فأوّل عبارة يقولها عن رجل فكر وثقافة كبير هو «سلامة موسى» هي إنّه: (كاتب مضطرب الاتجاه والتفكير، ولد في...) ثم يتابع عرض بعض من سيرته الذّاتيّة... إلى أن يقول: (وكان كثير التّجنّي على التراث العربيّ). وقارئ هذا التعريف سينفر من «سلامة موسى» إذا لم يكن مطّلعاً على كتبه، وقد يبتعد عنها ويرفضها رفضه لصاحبها.

الزركلي في هذا المثال أطلق حكماً صارماً على الآخر، يقوم على المزاج الخاص والرؤية الذاتية، وهو - باعتقاد- لم يقرأ كتب «سلامة موسى» قراءة كافية ولم يطلع على أعداد (المجلة الجديدة) التي كان يصدرها، ولو أنّه قرأ كتابه (ما هي النهضة) لوجد فيه فصلين يؤكدان اعتزاز «سلامة موسى» بالتراث الثقافي العربيّ، وهما فصل بعنوان: العرب أصل النزعة العلميّة، وفصل آخر يقول فيه إنّ العرب كانوا بين عامي (٧٠٠- ١٢٠٠م) أرقى الأمّم في العالم.

هذا مثال، من أمثلة كثيرة تملأ كتبنا ويَغُصُّ بها خطابنا الثقافي والسياسيّ، لنزعة التفاصل التي ما تزال الأشدَّ بروزاً في مشهدنا الثقافيّ العربيّ.

لكنّ ثمّة وجهاً آخر، فخطاب التواصل له أعلامه ونماذجه الرائعة، وكما ذكرت أنموذجاً للتفاصل سأذكر أنموذجاً لخطاب التواصل الذي نجده لدى كبار الكتّاب والمثقفين المتنوّرين على امتداد عصرنا. يقول «خالد محمد خالد» داعياً إلى الموقف الإيجابيّ من أيّ فكر

مختلـف: «فلجميع الأمم حقوقها المتكافئة، ولجميع الفلسفات حقوقها المتكافئة، ولا فضل لأمّـة على أخرى ولا لفلسفة علـى أخرى إلّا بقدر ما تسدي من يـدٍ للسلام وللخير وللعدل وللحقيقة وللإخاء».

ودعا إلى الاطلاع على الثقافـات الإنسانيّة وإدراك الترابط بين أجزائها، لأنّ ذلك يؤدي إلـى التواصل معها والبعد عن التعصّب للذات. يقـول: «فالجهل بعالميّة الثقافة يحمل على التعصّب الذميم والخوف الأهوج، التعصب لثقافة ما والخوف من ثقافة أخرى».

٣- أمّا الأساس الثالث الذي ترتكز عليه ثقافة التواصل، ويتعزّز انتشارها به، فهو: الانتقال من العقائد إلى الأفكار.

وقـد انتشرت العقائديّة في ثقافتنـا العربيّة السياسيّة والأدبيّـة وتحجّرت المواقف من المذاهـب والتيّـارات، وانتقل الموقف الأحاديّ مـن السياسة إلى الثقافـة، وصار الخطاب الثقافيّ عقائديّاً بأشكال متنوّعة.

بيـن الموقفين العقائـديّ والفكريّ تباينٌ واضح، يقوم على ما بيـن العقائد والأفكار من اختلاف. فالفكر واسع رحب مفتوح، وهو نتاج علاقة الوعي بالواقع وحصيلة النظر إلى واقع حيّ متحرّك. أمّا العقائد فهي ضيّقة مغلقة، تنطلق من رؤى محدّدة، وتشكل منظومة لها بداية ونهاية، منطلقٌ وهدفٌ وغايةٌ نهائيّة.

ومن مظاهر الخطـاب التفاصلي أنّه يحوّل الشكل الأدبيّ مثلاً إلى عقيدة، والموقف منه إلـى موقف ثابت. وكثيراً ما احتدم النقاش بيني وبين بعض شعرائنا الشباب الذين يرفضون أيّ شـكل شعريّ غير شكل قصيـدة النثر. أصبح الشكل الشّعري عندهـم عقيدةً واستعاروا مـن السياسيّين تعصّبهم، ومن الإعلام المتحيّز رفضه للآخـر، فقام خطابهم الثقافيّ على التّعصب والرفض.

٤- تعـدّد مصادر الثقافة وتنوّعها: وهذا أساس ضروريّ لتكوين ثقافة التواصل ونشرها. فحيـن يفتح المثقف أبواب عقله لكلّ التيّـارات والمذاهب والمناهج، يختار موقفه ومنهجه، لا مـن موقـع ضيق الأفق. بل من موقع قناعة تدفع به إلـى التواصل مع المذاهب والتيارات الأخرى.

والمثقـف الذي تعـدّدت مصادر ثقافته، يكـون مؤهلاً لقبول الآخر لأنـه يدرك ما بين الثقافات والتيارات من تداخل وتأثُّر وتأثير.

أمّا الجهل، وللجهل ثقافته أيضاً، فهو الطريق إلى الموقف التفاصليّ التناحريّ، الرافض للآخر والمتقوقع على الذات.

ومــن الأمثلة التي نجدها في الخطاب التفاصليّ العربــيّ الحديث، وصف فكرة ما بأنها مستوردة، أو مذهب أدبيّ أو فكري بأنه مستورد. فكأنّ الفكر سلعة تخضع للتعرفة الجمركية أو توقــف على الحواجز. إنّ الفكر كالهواء يَعبُر دون استئــذان، واستيراد الأفكار فضيلة من فضائل النشاط الثقافي، وهو يحمي الفكر والثقافة من الانغلاق والضحالة والضمور.

٥- التقليــل من الثوابت: فالفكر، أيّ فكــر يكون أكثر قدرة على النموّ والتّطور كلّما كانت ثوابتــه أقلّ ومتغيّراته أكثــر. والمشكلة أن كثيراً من المثقفين يعتــزّون بكثرة ثوابتهم في كل مجال مــن مجالات البحث الفكريّ والثقافــيّ، وتبرز الثوابت في خطابهــم بوصفها قواعد راسخــة للبحث والتحليل، وتغدو فــي معظم الأحوال قيوداً تعــوّق الانفتاح الفكريّ وتضعف التواصل.

هــذه الأسس التي يمكــن أن يضاف إليهــا أو يُشتقّ منها، تسهم في حــال مراعاتها في إعلامنا ومدارسنــا ومؤسساتنا الثقافيّة والتربويّة والسياسيّة، في غرس بذور ثقافة التواصل ونشرها في عقول الشباب. لتتحوّل إلى سمة عامّة لثقافتنا، وهذا ما يجعلنا أقدر على النهوض والتقدّم.

مبادئ ودلائل نظرية التطور

أسعد طرابيه

يقول عالم الأحياء «ريتشارد لينسكي»: «إن الفهم العلمي يتطلب حقائق ونظريات يمكن أن تُفسر تلك الحقائق بطريقة متماسكة. التطور في هذا السياق هو حقيقة ونظرية على حد سواء، والحقيقة التي لا تقبل الجدل أن الكائنات الحية قد تغيرت أو تطورت خلال تاريخ الحياة على الأرض».

نظرية داروين

يلخص جوليان هكسلي حفيد توماس هكسلي الداروينية بثلاثة مبادئ:

التراكم الكمي يؤدي إلى تغير كيفي: ليس كل أفراد الحمام والكلاب متماثلة، وهذه التباينات بين أفراد النوع الواحد وعبر أمداء زمنية طويلة تؤدي إلى ولادة نوع جديد (الطفرة). لم يستطيع دارون تفسير ذلك لأن الطفرة لم تكتشف بعد. فسرت اللاماركية ذلك بمبدأ الاستعمال والإهمال، فالطبيعة تفرض شروطاً على الحيوان لأن يستخدم عضواً معيناً فقد أصبح للزرافة رقبة طويلة بعد أجيال وأجيال. البيئة تستثير الكائن لكي يعدل صفاته، لكن الدارونية ضد اللاماركية فالصفات المكتسبة لا تورث. لكن دارون في الطبعة السادسة لأصل الأنواع قَبِلَ فكرة لامارك لأنه لم يستطيع إيجاد مبدأ بديل.

إســراف الكائنات في التكاثر: تضع المحارة الواحدة مئة مليون بيضة، لو قُدِّر لها البقاء والتكاثــر بالمعدل نفسه، فبعد ثلاثة أجيال يكون عدد المحارات مساوياً (٦٦) مليار تريليون تريليون، هذا العدد يغطي الأرض ثماني مرات.

تضــع سمكة السلمون ثمانية وعشرين مليون سمكة في الموسم. تضع دودة الإسكاريس ٧٠ ألــف بيضة كل ٢٤ ساعة. تضع ذبابة الفاكهة ٢٠٠ مليون بيضة خلال دورة حياتها من (١٢- ١٤) يوم، ولنا أن نتخيل العدد الذي تضعه سلالة هذه الذبابة بعد سنة واحدة.

البراميسيوم كائــن طفيلي طوله ربع ميلي متر يقسم نفسه ستمئة مرة في السنة ويحتاج لعــدة أشهر فحسب حتى يغطي الأرضــ بأكملها. أجرى عالم أمريكــي حساباً لنجوم البحر التــي تعيش مدّة سنتين وهي موجودة على شواطئ الباسيفيكي شمالي فرانسيسكو، فوجد أن عددهـــا سيزيـــد إنّ تكاثرت ولم تهلك، إلى أن يصل عددها إلى عشرة أُس تسعة وسبعين وهو عدد الإلكترونات نفسه في الكون.

الصــراع علــى الوجــود لــه أشكال كثيرة: صراع بيــن أفراد النوع الواحــد على المأكل والمــأوى وأماكن التكاثــر، كذلك الصراع بين الأنواع المختلفة وهــذا الصراع في الوقت نفسه هــو صراع مع الطبيعة. يوجد سوء فهم للصـــراع الدارويني فهو ليس دائماً صراعاً عنيفاً كصراع بين كلبين على الأكل. يوجد شكل آخر للصراع، الصراع بين الأشجار. عندما يحصــل جفاف في الصحراء، تدخــل الأشجار في حالة صراع غيــر عنيف لأن الأشجار تحتــاج لضوء الشمس، وبسبب كثافة الأشجار ينحجب نــور الشمس للأسفل، وهكذا تبدأ الأشجار بالتطاول. يتساءل العلماء لماذا تنفق الأشجار طاقتها على تطويل الساق بدلاً من أن تصــرف طاقتها على الأوراق والثمار. يأتي الجواب الدارويني أنها في حالة صراع على البقاء للوصول إلى ضوء الشمس.

الجــزر القارية هي جزء من البر الرئيس، وحيواناتهــا هي حيوانات البر الرئيس نفسها، ولكن عندما يحصل الانفصـــال وعبر زمانية طويلة تظهر الاختلافات والتباينات. أما الجزر المحيطيــة فهي ليست جــزءاً من البر الرئيس ومن ثمَّ فــإنَّ حيواناتها مختلفة عن حيوانات القارة المحيطة بها، وهذه ما يفسر خلو هذه الجزر من البرمائيات.

كيــف فسر داروين اختلاف حيوانـــات أمريكا الجنوبية عن حيوانـــات إفريقيا؟ لقد فسر هــذا الاختلاف عن طريق مبدأ الانعزال. حيــث المحيط الأطلسي هو الحاجز الطبيعي بين

القارتيـــن. على الرغم من أن البيئتيـــن متشابهتان، أظهرت الحيوانـــات استجابات وتكيفات مختلفـــة لتلك البيئتين، بعـــد عشرات ألوف الأجيال ظهرت أنـــواع مختلفة. فطيور الريا لها سلـــف مشترك وعبـــر مدّة زمنية طويلة حصـــل تغير في المستودع الجينـــي، إذ ذهبت الريا الكبيرة إلى شمالي المقاطعة في حين ذهبت الريا الصغيرة إلى جنوبي المقاطعة، وكل واحدة منهمـــا تكيّفت حسب تحديات البيئة. كما أن طيور (الفنشز) أتت من البر الرئيس إلى الجزر والتحديات البيئية هي التي فرضت التباينات الصغيرة بينها. يقول جون كون عنها إنها ثلاثة عشر نوعا من طيور الفنشز وليست مجرد اختلافات بسيطة. حين أتى أول سرب من الفنشز إلى الجزيرة كانت نوعاً واحداً، وبسبب التغيرات البيئية والصراع على الموارد الغذائية التي بدأت تنضب بسبب التكاثر، ولعدم وجود مفترسات لتلك الطيور، بدأ الانتخاب الطبيعي يعمل علـــى استغلال التبايـنـــات. فالذي لديه منقار غليظ قادر على تكسيـــر البذور الكبيرة مطوراً إستراتيجية تغذوية جديدة سيترك الديدان والبذور الصغيرة ويتغذى على البذور الكبيرة ومن ثمَّ تنحاز الطيور ذات المناقير الكبيرة بعضها إلى بعض وتتكاثر مكونة نوعاً منفصلاً. وكذلك الأمر مع صاحـــب المنقار الدقيق الرقيق الذي يتغذى على الديدان. وكذلك صاحب المنقار المتوسط الذي يتغذى على البذور الصغيرة.

يميز دارون بين انقراضين:

انقراض دون أي خلف: انقراض يخلف إخلافاً له، مختلفاً مورفولوجيا من حيث الشكل والحجم والبنية. فقد انقرض الكسلان الأرضي العملاق وبقي الكسلان الشجري الصغير. يقدر عدد الحيوانات المنقرضة بأربعة مليار نوع. هذا الانقراض يفسر وفق نظرية الانتخاب الطبيعي بناءً على صراع البقاء وصراع الموارد.

إن نظريـــة لامارك غيـــر كافية لتفسير التغيرات التي تطرأ علـــى الكائن وكيفية توريثها. يقـــول دارون ليس من الحكمة أن يكون هناك رب خلق الأنواع ثم جعلها تنقرض. إن اكتشاف الطفرة كان سبباً في توجيه ضربة قوية للداروينية في اللحظات الأولى، ولكن فيما بعد أكدت الانتخاب الطبيعي. تحدث دارون عن العضو الأثري عن الآثار الباقية من أعضاء كانت فاعلة ثـــم ضمرت في تطـــور تدهوري فالتطور ليس دائماً للأمام، فلو كان التطور خطيّاً بشكل دائم لأصبحـــت جميع الكائنات في المستقبل بشراً. «يقول الصرصـــور مثلاً أنتم السالفون ونحن اللاحقون». إن البنى الانتقالية هي بنى لم تُكتَمل حتى تحقق وظيفتها المحتملة. شُبهت البنى

الانتقاليـــة بالفطائر نصف المخبوزة لا نستطيع أكلهـــا ولا نستطيع أن نعيدها عجيناً. يقول داروِن: إن البنـــى الانتقالية التي تظهر وكأنها ليس لها عملٌ من الممكن أن تؤدي وظيفة غير الوظيفـــة الافتراضية التي وجدت من أجلها. مثلاً التمساح لديه ريش بسيط متحجر لا يفيد للطيـــران ولكن الانتخاب الطبيعي استبقاه لأشياء أخرى، فالريش يؤدي وظيفة مهمة لحماية التمساح من الحرارة.

إن التـــوزع الجغرافي للأنواع دليل قوي على التطور، إذ يوجد حمار الوحش في إفريقيا ولا يوجد في أمريكا الجنوبية على الرغم من أن البيئتين متشابهتان، والكنغر موجود فحسب في أستراليا وغينيا الجديدة والأمثلة كثيرة. فطائر الطوقان يشبه الببغاء لونه أحمر وأصفر، وهـــو موجود في أمريـــكا الوسطى والجنوبية. ولكنـــه غير موجود في أماكـــن كثيرة مناسبة لوجوده. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: لماذا لا توجد الأنواع نفسها في الأماكن المتشابهة؟ يأتـــي الجواب الدارويني بسبب مبدأ الانعزال والاستجابة المختلفة لتغيرات البيئة أو حصول وباء يقضي على المستودع الجيني ويغيّر منه.

كلما نزلنا بالحفريات إلىطبقات عميقة، فإننا نحصل على كائنات بسيطة حتى نصل إلى وحيد الخلية، وهذا دليل ضد نظرية الخلق، فبحسب نظرية الخلق لا يوجد بسيط ومعقد لأنَّ الله منـــذ البداية أوجد البسيط والوسيط والمعقد. تنبأ داروِن بتطور الحوت من ثدي أرضي يمشـــي علـــى أربعة أطراف إلى كائن مائي، إذ حصل تطور تدهوري فَقَدَ به أطرافه ونزل إلى البحـــر (استطاع العلـــم أن يكتشف تسع مراحل انتقالية لانتقال الحـــوت من ثدي أرضي إلى كائـــن مائي). إن أحفورة آركيوبتركـــس من أنفس المستحاثات وهي أحفورة مكتملة، هو طائر لـــه جناحين وفي نهاية كل جناح مخالـــب، وذيله مثل زعانف التمساح وله منقار ويوجد داخل المنقار فكّان وأسنان. هو طائر انتقالي بين البرمائيات والطيور.

يبرز لدى جنين الإنسان شقوق مثل الخياشيم كأنه جنين سمكة، كأن الجنين يعيد التذكير بأجداده القدماء (الزواحف). إن فحوى نظرية التلخيص هو أن الجنين يذكّر بتاريخ التطور. إن أولاد الأسود حين تكون صغيرة تكون سِيقانها مقلَّمة وعندما تنمو وتكبر تذهب تلك الألوان وهذا ما يذكر بالأصل المشترك للأسد والنمر. إذن، الجنين هو الحيوان نفسه في أقل حالة معدلـــة ثم يجري التعديل عليـــه فيما بعد وهكذا يحدث التطور. إن المورفولوجيا هي صميم روح التاريـــخ الطبيعي فهي تهتم بالشـــكل والتصميم والحجم والبنية والسمات الخاصة، فهي

- أي المورفولوجيا- تقارن بين الحيوانات المختلفة. إن يد الإنسان مصممة للقبض على الأشياء ومخلب الخلد مصمم للحفر في الأرض وزعنفة خنزير البحر مصممة للسباحة وجناح الخفاش مصمم للطيران، كل هذه الكائنات تعكس نمطاً أساسياً من خمسة أصابع معدلة. فقد جرى العمل بآلية الانتخاب الطبيعي على تلك العظام (اندماج عظمة بعظمة مثلاً) مع الاحتفاظ بالمواقع النسبية نفسها.

تطورت العين أربعين مرة حتى وصلت إلى العين الحالية، وحين بزغت أول خلية حساسة للضوء لماذا استبقاها الانتخاب الطبيعي، فهذه الخلايا ليس لها أي مزية. يجيب التطوريون: إن عشر أعين أفضل من لا شيء. إن خلية أو مجموعة خلايا حساسة للضوء يمكن أن تجعل كائناً مثل دودة ولو بشكل بسيط يتحسس الضوء، وهذا يساعد الكائن على التكيف مع بيئته. يوجد مراحل مختلفة لتطور العين، كائنات لها ربع عين والإنسان له عين بسيطة والنحلة لها عين مركبة، وكل هذه الأعين نافعة.

يجب أن تنزل القناة الناقلة للنطاف من الخصيتين للعضو ولكن الأمر ليس كذلك، إذ يخرج الأسهر من الخصيتين ويرتحل إلى الأعلى حيث يلف حول الحالب ثم يعود للعضو وهذا ما يسبب مشاكل للذكور، فلو كان هناك ثمة تصميم إلهي لما كان الخالق بحاجة لذلك التعقيد. إن الإنسان يتطور من ذوات الأربعة وعندما اضطر أن ينتصب كان لا بد أن تنزل الخصيتان للأسفل لأن وجودهما داخل الجسم يعرضهما للحرارة العالية ويقتل المني ويفسده. وعبر مئات آلاف السنين حدث اللف للأسهر وهذا ما يسمى بالترقيع. فالانتخاب لا يشتغل على خطة مسبقة بل بطريقة السمكرة.

قدم وليم طومسون (اللورد كلفن) ورقة بحثية نقد فيها النظرية الانتظامية لتشارلز لايور ثم انتقد نظرية الانتخاب الطبيعي وقال: إن عمر الأرض ١٠٠ مليون سنة وهذه المدة قصيرة لكي تحدث تغييرات ولا يوجد زمن كاف لتطور الأنواع من خلية واحدة. ثم في محاضرة له عام (١٨٦٨م) قال: أنا أعترف أنَّ تحديدي لعمر الأرض لا يتناقض مع فكرة التطور ولكنه يتعارض مع نسخة داروين للتطور. وبعد عدة سنوات قام اللورد كلفن بحساب عمر الأرض فوجد أن عمر الأرض يقارب ٣٠ مليون سنة ويمكن أن يهبط إلى عشرة ملايين سنة. لم يقتنع داروين بهذه الحسابات وأعتقد أن المستقبل سيثبت خطأ كلفن ونحن نعرف اليوم أن عمر الأرض يقارب ٤,٦ مليار سنة وعمر الحياة قريب جداً من عمر الأرض.

وجدت أحفورة لعناكب الصحراء الإفريقية وهي تتوزع على الساحل الغربي لإفريقيا ويعود تاريخها لمرحلة تلاصق القارتين أمريكا الجنوبية وإفريقيا، وما تزال تحافظ على الشكل نفسه. كما وجدت أحفورة لسمكة اسمها «السيلا كانت» وهي أحفورة حية تعيش بالشكل نفسه الذي كانت عليه أسلافها من مئات ملايين السنين. قد يقول قائل هذا دليل آخر ضد نظرية التطور، لكن التطور لا يسير بخط واحد فالبيئة المستقرة قد تحافظ على الشكل نفسه.

إذا كانت كل الكائنات في كل القارات قد تطورت من كائن واحد فلماذا بعض القارات تخلو من بعض الحيوانات أو وجود حيوانات في مناطق غير مهيأة لوجود مثل هذه الحيوانات؟ ولماذا توجد الضفادع في أمريكا الجنوبية وإفريقيا وجلدها نفاث للماء، فكيف عبرت المياه المالحة؟ ربما تكون الضفادع انتقلت على أجسام عائمة عبر المحيط وربما يكون في الماضي السحيق جسور برية بين القارات وهذا ما تنبأ به حدس دارون. وقد ثبت بالدليل التجريبي نظرية الانزياح القاري، وصدقت نبوءة دارون.

هناك شخصيات مهمة أسهمت في تطور الدارونية، غيغور ماندل مؤسس علم الوراثة وهيغو ديفريس مكتشف الطفرة وفايسمان الألماني وهو عالم حيوان. هؤلاء مهّدوا لظهور الداروينية الجديدة.

استخدم ماندل نبات البازلاء وهو نبات سهل الزراعة- دورة حياته قصيرة- زهرته خنثوية مغلقة قادرة على التأبير الذاتي. استخدم مبادئ الإحصاء لتحليل النتائج. حصل على السلالات الصافية قبل البدء بالتهجين.

في المرحلة الأولى: زرع مجموعتين من البازلاء، الأولى طويلة الساق والأخرى قصيرة الساق لعدة أجيال ومن خلال التأبير الذاتي لكل منهما تأكد بأنهما سلالتان صافيتان

في المرحلة الثانية: زرع بذور السلالتين وقام بتأبير خلطي فكانت النباتات الناتجة جميعها طويلة الساق وأطلق عليها الجيل الأول F1.

في المرحلة الثالثة: ترك أزهار الجيل الأول تقوم بتأبير ذاتي وعند الوصول إلى البذور زرعها فحصل على نباتات (٧٥٪) طويلة الساق و(٢٥٪) قصيرة الساق بنسبة (٣:١) وأطلق عليها الجيل الثاني (F2) وفسر ذلك بالافتراضات الآتية:

فكرة السيادة: الصفة التي تظهر فهي الجيل الأول هي الصفة الراجحة أما الصفة التي تختفي ظاهرياً في الجيل الأول فهي الصفة المتنحية.

فكـرة العامـل (المورثـة): إن الصفات تنتقل عن طريق عوامـل مورثيه سميت فيما بعد المورّثات، يتحكم بكل صفة عاملان أحدهما من الأب والآخر من الأم.

مبـدأ نقـاوة الأعراس: تملك العروس الواحدة عاملاً مورثياً واحـداً من عاملي الصفة الواحدة.

قانون ماندل الأول (قانون الانفصال): يفترق عاملا الصفة الواحدة عند تشكيل الأعراس وتنتقل كل منها إلى عروس.

أجرى ماندل التهجين بين سلالتين من البازلاء الأولى: بذورها ملساء ولون فلقاتها صفراء، والثانيـة: بذورها مجعدة ولون فلقاتها خضراء، فكانت أفراد الجيل الأول كلها ملساء صفراء أمـا أفراد الجيل الثاني فكانـت: (١٦/٩) ملساء صفـراء، (١٦/٣) ملساء خضراء، (١٦/٣) مجعدة صفراء، (١٦/١) مجعدة خضراء. وقد لاحظ وجود ارتباط بين صفتي الشكل واللون وكل منهمـا مستقلة وهنا ظهر قانون ماندل الثاني: (تتوزع أشفاع الصفات بشكل حر مستقلة بعضها عن بعض عند تشكل الأعراس وتظهر صفات جديدة).

نستطيع اليوم أن نعرف أنَّ هذه الصفة سائدة من خلال انتشارها. مثلاً عند البشر: العين العسلية هي السائدة وليست العين الزرقاء، الطول، الشعر المجعد، كثافة الشعر، شحمة الأذن الملتحمة، قدرة الإنسان على أن يلوي لسانه. نستنتج أن الصفة السائدة هي الصفة المهيمنة، أمـا الصفة غير السائدة فلا تظهر إلا باجتمـاع عاملين متنحيين، وأدرك ماندل أن المظهر الخارجي (صفة الطول مثلاً) ليس بالضرورة ترجمة كاملة للخطة الوراثية المخبأة في خلايا الكائن. فالفرد الذي يحمل جين القصر متنحياً(Tt) يكون نمطه الظاهري طويلاً، فطوله ليس ترجمة أمينة للنمط الجيني (TT)، لأنه يمتلك جين القصر المتنحي إزاء جين الطول السائد، وأجيال ستنسل من هذا الفرد قد تكون قصيرة ($Tt \times Tt = TT + Tt + Tt + tt$) (tt).

اكتشـف مورغان مبدأ الارتباط مـن خلال تجاربه على ذبابة الفاكهة إذ لاحظ أن الذكور لديهـا أعين حمراء، وذات مـرة لاحظ ذبابة بيضاء العيـن، أي إنَّ صفات معينة تحمل على الصبغي الجنسي وتسمى صفات مرتبطة بالجنس.

يقـول دارون: إن الانتخاب الطبيعي يشتغل على التغيرات عبر مدة زمنية طويلة، ثم كتب معترفـاً فـي الطبعة السادسة من أصل الأنواع بأنه لم يلاحـظ بشكل دقيق أثر البيئة الكبير على الكائن، وأن التغير الحاصل يُورث. لقد ارتد لامارك لأنه لم يجد حلاً لسؤال كيف تُوَرَّث

التغيـرات وهـو لا يعرف شيئاً عن الطفرة. وجه ماندل ضربـة قوية لنظرية شمولية التكوين وأثبـت خطأ النظرية المزجية التي تبناها داروين وقـال: لا يمكن توريث الصفات المكتسبة. عارضت الشيوعية الماندلية على لسان «لسينكو» عالم النبات الشيوعي في الاتحاد السوفييتي السابـق. لأن الماندلية أنكرت توريث الصفات المكتسبة ومن ثمَّ تنكر بأن ابن الشيوعي يولد شيوعيّـاً. ووصف الماندلية بأنها علـم برجوازي زائف. في عصر خروتشـوف وُضع العالم كريزنسكـي في السجـن قرابة السنة ونصف السنة لأنه قـال إن الماندلية علم حقيقي ومن ينكرها كأنه ينكر قانون الجاذبية.

كان هوغـو ديفريس مفتوناً بنظرية التطور لداروين وبـدأ بالتجارب ليثبت آلية الانتخاب الطبيعـي. ولكن نتائجه أتت معاكسة لما يريد. فالطفرة ضربت مفهوم التدريجية عبر الزمن الطويـل اللازمـة للانتخاب الطبيعي. أجرى ديفريس تجاربه على زهـرة الربيع الليلية، لقد أجـرى عشرة آلاف تجربة ولاحظ توريـث الصفات بنسبة (١:٣) كما النسبة الماندلية. ولكن أنواعـاً جديدة تظهر بشكل فجائـي تستمر وتبقى. تحدث ديفريس عـن المكونات الشاملة أي الجينـات التي تكون في الخلايا وقد سماها بالعوامـل الوراثية، وهذه المكونات الشاملة التـي تحمل المعلومات هي التي تؤدي لتغيرات الأنواع. التغيير لا يعزى للبيئة الخارجية كما اللاماركيـة. إن الطفرة قد تؤدي إلى التنوع مـن غير مقدمات. والقدرة على حدوث الطفرة كامنـة داخلياً وليسـت البيئة مسؤولة عن حدوثها. إن البيئـة تستحثها أو تخلق الشروط لها فحسـب. أجرى جون هولدن مع تلاميذه تجارب على البكتيريـا وأنواع من الفيروس تتسلط علـى البكتيريـا وتلتهمها وهذه البكتيريا معروفة باسـم «البكتيريوفيج» وهي موجودة بمئات الملاييـن في أمعاء الإنسان وهي مفيدة جداً لأنها تقضي على البكتيريا الضارة، وانتهى إلى نتائج بأن البكتيريوفيج مجـرد عامل خارجي تستحث الطفرة فحسب، والطفرة تحصل على مستـوى البرنامج الوراثي للبكتيريا كما قال ديفريس. ميز ديفريس بين نوعين من الطفرات: ١- طفـرات تلقائيـة تحدث وحدها داخـل الكائن ٢- طفرات مستحثة وهـي التي تأتي من عوامـل خارجية: (إشعاعات، وحرارة مرتفعة جداً، وسمـوم، ومواد كيمائية، وفيروسات). إن الاختلافـات الظاهرية الخارجيـة لا علاقة لها بالطفرة وقد شرح ذلـك ماندل بالتفصيل. إن الطفـرات يمكـن أن تقع في الخلايا الجسمية ولكن لا يمكـن توريثها، أما الطفرات التي تقـع في الخلايا الجنسية فيمكن توريثها. إن (٧٠٪) مـن الطفرات غير نافعة تقتل الحيوان وجـزء كبير من (٣٠٪) الباقية تكون محايدة، أما النافعة فقليلة جداً. إذا حصلت الطفرة في

الجينـــات بخصوص تتابعها تسمى طفرة صغيـــرة، وإذا حصلت بالكروموزوم نفسه في شكله وبنيته وتركيبه تسمى طفرة كبرى.

أتـــى العالم فايسمان وهو من أعظم علماء التطور وصاغ نسخة معدلة من الداروينية بعد انتهـــاء الداروينية وقد أعاد إحيائها. راقب فايسمان فراشة مدارية تعيش في إفريقيا اسمها العلمـــي «بابِليو دردانس» إناثهـــا تقلد نوعاً آخر من الفراش الذي طـــور مواد كيمائية تجعل طعمهـــا كريهاً جداً حتى لا تأكلها الطيور الأخرى. وحسب فايسمان فالانتخاب الطبيعي راكم تغيـــرات مكن فراشـــة البابليو دردانس من تقليد الفراشات الأخـــرى بشكل كبير جعلها تنجو بفضل هذه الحيلة الانتخابية.

طور فايسمان أيضاً نظرية خاصة في علم الوراثة بعد أن اطلع على أعمال ماندل في الوراثة وأعمال ديفريس في الطفرة. سماها نظرية البلازما الجرثومية. تقول النظرية: إن الصفـــات الوراثية تنتقل من جيل إلى جيل بفضل مادة جزيئية موجودة في أنوية الخلايا. وهنـــاك نوعان من الخلايا: خلايـــا بدنية جسمانية ليس لها علاقـــة بعملية الوراثة ومن ثـــمَّ الصفات المكتسبة لا تورث، وخلايـــا جرثومية تنتج الأمشاج (المني والبويضة) وهذه الخلايـــا معزولة عن الخلايا الجسميـــة وهي مسؤولة عن التكاثر. عنـــد تكوين الأمشاج يحـــدث تقاطع عشوائي بين الكروموزمـــات مما يغني بمزيد مـــن التشكيلات والتغيرات الممكنـــة. يحدث التخليط مرتيـــن، الأول عند الانقسام المنصـــف، والثاني عند التلقيح وهـــذا يؤدي إلى التنويـــع. وبدأت تُسد الثغرات في نظريـــة دارون بعد أن مرَّ نصف قرن والداروينيـــة تتعرض لانتقـــادات كادت تقوضها. قام فايسمـــان بالتوليف بين أربعة أشياء ليؤسس للداروينية الجديدة:

- قوانين ماندل مورغان للوراثة التي تفسر توريث الصفات.
- طفرة ديفريس التي تفسر ظهور التغيرات الجديدة بشكل مفاجئ.
- المبدأ الرئيسي في التطور هو الانتخاب الطبيعي.
- تطور أفكار فايسمان نفسه حول الوراثة والطفرة.

هذه الخلطة أنتجت الداروينية الجديدة وستسمى فيما بعد بالتركيبية التطورية المعاصرة. إن تشارلز دوكنز ودانييل دينت صاحب كتاب «فكرة دارون العظمى» وجيلي كوين صاحب كتاب «لماذا التطور حقيقة؟»... إلخ يتبنون نظرية التركيبية التطورية المعاصرة.

مــن أهم أعلام النظرية الداروينيــة الجديدة أو التركيبية التطوريــة المعاصرة: جوليان هكسلي، وفايسمان، (وجون هولدن، ورونالد فيشر، وسي وول رايت، هؤلاء أسسو علم وراثيات العشائر)، ومورغان وتلميذه الروسي دوبجانسكي، أرنست ماير وغيرهم.

مبادئ التركيبية التطورية المعاصرة

التطور: وهو تغير في التردد الجيني في مستودع الجينات. وتحكمه خمسة مبادئ:

العشيرة المعزولة، والتزاوج، والطفرات، والانسياب الجيني بسبب الهجرة من أو إلى أو عبر حدوث وباء أو كارثة، والانتخاب الطبيعي.

التغير: كيف تنشأ التغيرات؟ عن طريق الطفرات وهي نوعان صغيرة على مستوى الجينات وكبيــرة على مستوى الصبغيات. فالتطور يشتغل على النمط الجيني وليس النمط الظاهري. ويشتغل على مستوى الجماعات وليس الأفراد.

الانتخـاب الطبيعـي: يشتغــل باتجاه تعزيز وتدعيم الصفات الجيــدة التي تعطي الكائن صلاحية أكبر، أي تكيفاً أكبر مع البيئة.

مبدأ الانعزال وهو من أهم مبادئ التركيبية المعاصرة: يوجد نوعان للانعزال:

الانعـزال الجغرافـي: إذ يُنتج أكثر من موطن، مثلاً جزيرة واحدة انقسمت إلى جزيرتين، أي أصبــح هناك انعزال بحاجز مائي بيــن الجزيرتين أو حاجز فيزيقي كالجبل. هنا يحصل تزاوج ويُتَكيَّف مع شروط البيئة المعزولة. مثلاً لو كانت البيئة عشبية وكان فيها حيوان لاحم فإما أن ينقرض أو يتكيف ويصير حيواناً عاشباً. إن الانعزال الجغرافي يسهم في ظهور أنواع جديــدة بعد مدّة زمنية طويلــة. مثل طيور الفنشز الثلاثة عشر نوعاً، إذْ إنَّ لها أصلاً واحداً. وهذا يسمى التنوع في المواطن المختلفة.

الانعـزال التكاثـري أو الانعزال داخل الوطن الواحد: الكائنات تعيش في البيئة والشروط نفسهــا وعلى الرغم من ذلك يحصل التنوع. مثلاً يوجد كلاب كبيرة وكلاب صغيرة تعيش في البيئــة نفسها ولكن يصعب التكاثر فيما بينها لاختلاف التناسب في الحجوم والأعضاء، بعد مــدّة زمنيــة طويلة كل واحد منهما يصبــح نوعاً مختلفاً إذ يوجد أكثر مــن (١٢٠) نوعاً من الكلاب يعود أصلها إلى الذئاب.

الظاهرة النيوتينية

هي الظاهرة التي يعبر عنها بأن الكائن النيوتيني مثل الإنسان عندما يكبر وينضج فإنه ينضج نضجــاً جنسياً، أما بدنياً فإنه يأخذ صفاتــه الصبيانية، أي لا يختلف شكله كثيراً عن شكله وهو صغيــر. أما الشمبانزي فيكون شكل وجهه مسطحاً وهو صغير كما الإنسان، وعندما يكبر يصبح شكل وجهه كالموزة. وينطبق ذلك على الأسنان (للشمبانزي أنياب عند الصغر ثم تزول) والشعر. إن الظاهــرة النيوتينية تؤكد أننا والشمبانزي من أصل مشترك. في المراحل الأولى نكون وكأننا توءمان وتكون الفروق فحسب في بعض الجينات المسؤولة عن الاختلافات اللاحقة.

لا يحدث التطور بوتيرة متسارعة واحدة: فالإنسان والحوت من أكثر الكائنات التي تطورت بسرعــة خلال نصف مليون سنة. أما السلاحف التــي يقارب عمرها (٢٥٠) مليون سنة فقد حافظت على شكلها، كذلك سراطين البحر تطورها بطيء جداً. ولا ننسى سمكة السيلاكانت، السمكــة التي نسيها الزمن. هـــي حلقة وسطى انتقالية حية تعيش كما يعيش أسلافها بالبنية والهيئة نفسهما من نحو ٢٥٠ مليون سنة.

يكون التطور سريعاً في أثناء التنوع إلى أن يظهر النوع الجديد، وحالما تتكيّف تعود وتيرة التطور إلى التباطؤ الشديد.

ليس بالضرورة أن يكون تطور الأنواع الجديدة من أنواع أكثر تقدماً. مثلاً تطورت الثدييات مــن الزواحف وليس بالضرورة من أرقى الزواحف (الديناصورات) فنحن تطورنا من زواحف أكثر بساطة وأقل تعقيداً.

ليســ بالضــرورة أن يتجه التطور دائماً نحــو الأكثر تعقيداً وتركيبــاً، فقد يكون التطور ارتداديــاً وتدهورياً واختزالياً إذ يفقد الكائــن بعض الأعضاء. فالحوت كان تطوره تدهورياً، مــن كائن رباعي الأطــراف إلى كائن بلا أطراف. كذلك الثعابين تطورت من السحالي حينما فقدت أطرافها.

دلائل معاصرة على نظرية التطور

سمك الغابي:

أحصى العالم جون إندلر في كتابه الانتخاب الطبيعي في البرية، مئة وخمسين حالة وقد ذكر حالات مميزة مثل سمك الغابي، لأن ذكوره تجذب إناثه بسبب ألوانه الزاهية وهي تعيش

في جداول ماء على خلفيات مختلفة، بعض الخلفيات حصى كبيرة وهنا يكون على الأسماك بقع تناسب الحصى الكبيرة من أجل أغراض التمويه والتكاثر.

جهز جون إندلر عشر بـرك اصطناعية، خمس منها فيها حصى كبيرة، وتحتوي الخمس الأخـرى على حصى صغيرة، أخلى بركتين من المفترسات، ووضع مفترساً قوياً جداً في أربع بـرك يشكل خطراً على سمك الغابـي، هذه المفترسة اسمها سمكة (رمـح العُطلي)، منهما بركتان فيهما حصى كبيرة، وبركتان فيهما حصى صغيرة، وقد وضع في البرك الأربع الباقية مفترسات ضعيفة لا تؤثر على سمك الغابي من أجل أن يحاكي عمل الطبيعة.

تـرك السمك يتكاثر في البـرك عدّة أشهر، فوجد أن ذكور أسمـاك الغابي تميل إلى أن تزدهي بمزيد من الألوان والبقع من أجل إغراء الإناث، وهذا ما حصل فعلاً في البرك التي لا يوجد فيها مفترسات إذ طورت الذكور ألوانها الزاهية لأنها لم تعد محتاجة لتمويه جسمها. هنا الانتخاب الجنسي يعمل (١٠٠٪).

أمـا في البرك التي تحتوي على مفترسات قوية، فأصبحت البقع التي على جسم السمكة مثـل الحصى الموجودة في البرك. فالقيمة هنا للبقاء وقد تراجع الانتخاب الجنسي. لاحظ العالِـم المساعـد لجون إندلر واسمه ديفيـد دزنك: التباعد التطوري بيـن الأسماك حسب الخلفيـة والمفترس. كما لاحظ أنّ أسماك الأحواض التي فيهـا مفترسات تبكر في النضج الجنسـي، ووتيرة تناسلها أكثر عدداً، فمهما أكل المفترسـ منها يبقى عددها كبيراً، أما في الأحواضـ التي ليس فيها مفترسات فحصل العكس تمامـاً، إذ أنجبت الأسماك أعداداً أقل وكانت الأسماك حجومها أكبر ونضجها الجنسي أبطأ.

السحلية «بود أرسيس سيكولا»:

يوجد جزيرتان مقابل ساحل كرواتيا، جزيرة «مورد شارو» وجزيرة «بود بوكست»، ويوجد في هـذه الجزيرة الأخيرة نوع من السحالي اسمه «بود أرسيس سيكولا» يتغذى بشكل حصري على الحشرات، وهذه السحالي غير موجودة بجزيرة مورد شارو. في عام (١٩٧١م) أخذ مجموعة من العلماء خمسة أزواج من السحالي ووضعوها في جزيرة مورد شارو التي لا يوجد فيها حشرات، لكي تتكاثر في ظروف جديدة. في عام (٢٠٠٨م) أي بعد سبع وثلاثين سنة، ذهب مجموعة من العلمـاء من بلجيكا إلى الجزيرة لكي يشاهدوا التطـورات التي حصلت على السحالي. أخذوا عينات منها ولاحظوا تغيرات كثيرة بسبب قلة الحشرات ووفرة الأعشاب، فقد تكيفت السحالي

مع البيئة الجديــدة. وأخذت تتغذى بشكل شبه حصري على الأعشاب، أصبحت رؤوسها أطول وأعرض وأكثر ارتفاعاً، تغير شكل أسنانها من إبرية قاطعة تلتقط الحشرات إلى أسنان طاحنة للأعشــاب. مــن المعروف أن جماجم الحيوانــات العاشبة أكبر وفكاها أقــوى وأمعائها أطول وأوسع، وأنها تحتوي بكتيريا من أجل هضم السيللوز. والأعور لديها طويل بالمقارنة مع الأعور لــدى الحيوانات اللاحمة، إذ يعمل كحجيرة تخمير. إن صِمامات الأعور - وهي قواطع لحمية غيــر مكتملة- موجــودة عند الحيوانات العاشبة ولها دور في تنظيــم نزول المواد للأسفل لأن هضم السيللوز صعب. إن السحالي التي تأكل الحشرات ليس لها صمامات أعور ولكن بعد سبع وثلاثيــن سنة فحسب أي تسعة عشر جيلاً (جيــل السحلية سنتان)، أصبح للسحالي التي نُقلت إلى الجزيرة أعور وصمامات أعور وفك كبير وأسنان طواحن.

تجربة بكتيريا «الأشريشية القولونية»، التجربة الأولى:

قــام العالم بيري هول بتجربة على بكتيريــا «الأشريشية القولونية» التي تتغذى على مادة اللاكتــوز. تساءل هول لو نزعنا من جينومها الجين المســؤول عن إنتاج الخميرة التي تكسر اللاكتوز فهل يمكن لها أن تعيش؟ تجيب نظرية التطور بأنه يمكن أن تحصل طفرة عند جيل معين تسمح بتكوين جيل جديد يكسر اللاكتوز وهذا الذي حصل. عندما قام هول بنزع الجين المســؤول عــن تكسير اللاكتوز، أصابها جــوع شديد ولم تتكاثر واقتربت مــن الفناء، وفجأة بــدأت تتكاثر. بعد البحث اكتشف وقــوع ثلاث طفرات عشوائية مجتمعة، إذ وقعت كل طفرة بشكل مستقل عن الطفــرة الأخرى. شكلت هذه الطفرات الإنزيم الجديد القادر على تكسير اللاكتوز.

تجربة بكتيريا «الأشريشية القولونية»، التجربة الثانية:

تنســخ البكتيريا نفسها وتتكاثر لا جنسياً. يبلغ متوسط جيلها بين (٣-٤) ساعات، أي كل يوم تنتج ستة أجيال، استمرت التجربة أكثر من عشرين سنة وقد رصد العالم لينسكي تطورها خــلال (٤٥) ألف جيل. يوجد فــي أمعاء الإنسان الواحد مليار بكتيريا وفي كل ساعة تحصل طفرة عليها، وعلى هذا الأساس تنبأت نظرية التطور بمستقبل الأشريشية، الأمر الذي عجزت عنه نظرية التصميم الذكي.

جلب لينسكي اثنتي عشرة قارورة وملأها بحساء مغذٍّ للبكتيريا فيه غلوكوز. وضع في كل قارورة كمية محددة من البكتيريا ووضع في جميع القارورات الجينوم نفسه، أخذت البكتيريا

تتكاثر بوتيرة سريعة حتى انتهى الغذاء وبدأ الجوع. في اليوم الثاني وضع اثنتي عشرة قارورة جديــدة، وهكذا على مدى عشريــن سنة. أكثر من سبعة آلاف يــوم أي سبعة آلاف صف من القوارير في اثني عشر خطاً وذلك لاختبار فرضيات التطور.

فــي اليوم الثانــي يأخذ عينة (١/ ١٠٠) من البكتيريا التي تطــورت ويضعها في القوارير الجديــدة ثم يحمل القوارير على هزازة لتتوزع البكتيريا علــى الغذاء بشكل متساوٍ. إن قدرة البكتيريــا على استهلاك الغلوكوز محدودة بحدود برنامجها الوراثي إذ تتكاثر لمستوى معين ثم تتوقف.

هــذه الأعداد الهائلة تفرض حصول طفرات بعضها نافع إذ تمكن البكتيريا من استهلاك الغلوكــوز بكفاءة أعلى أو قد تأتي طفرة تمكنها من استهلاك مواد أخرى غير الغلوكوز أو تتراكم عدة طفرات بمحض الصدفة تؤدي إلى نتائج مهمة لتكيف البكتيريا.

بعد آلاف الأجيال بدأ لينسكي يأخذ عينات من العشائر ويجمدها ويوقف تطورها إذ لا تتكاثر ولا تموت ثم يفك تجميدها بعد ألف يوم ويقارنها مع البكتيريا المطورة التي لم يجمدها.

ما الذي حدث؟

وجــد لينسكي أن العشائر الاثنتي عشرة طورت بشكل مذهــل كفاءتها التغذوية وازدادت أحجامها نسبياً، وثبت لديه بعد دراسة DNA البكتيريا، أن الطفرات وراء ذلك التغير. أصابت الطفــرات (٥٩) جين (مورثة) فــي القبائل الاثنتي عشرة ومكنــت كل قبيلة أن تتطور بشكل مستمر.

بعــد الجيل (٣٣١٠٠) وفي إحدى هذه القبائــل ارتفعت درجة الاعتتام بسبب وقوع طفرة فــي إحدى القوارير وازدياد أعداد البكتيريا بشكل انفجاري، إذ تكاثرت بنسبة ستة أمثال عن القبائــل الأخرى وبدأت تتغذى على السترات بالإضافة إلى الغلوكوز وهذا الأمر لا ينجم عن وقــوع طفرة واحدة وإنما نتيجة لوقوع ثلاث طفرات. إن الطفرة الثالثة من خلال تفاعلها مع الطفرتيــن الأولى والثانية، كانت وراء تزايد البكتيريا ستــة أمثال عن البكتيريا في القوارير الأخرى.

تجربة عاج الفيل، التجربة الثالثة:

إن الفيلــة مهــددة بالانقراض بسبب كثرة صيدها غير المشــروع وغير المقنن الذي لا يأخذ فــي الحسبان ضرورة بقاء الفيلة. لذلك تنبأت نظرية التطور بأن الفيلة ذات الأنياب

الصغيرة أصلح للبقاء أما الفيلة ذات الأنياب الطويلة فستنقرض، لأن الفيلة التي أنيابها طويلة مغرية للصيد أكثر بكثير من الفيلة التي أنيابها صغيرة. يعيش الفيل بمعدل خمسين سنة وكل ست سنوات يضع فرداً، بعد مئات السنين يتراجع حجم أنياب الفيلة وينخفض وزنها في عمر الخمس عشرة سنة. وسوف تبقى الفيلة التي برنامجها الوراثي لا يسمح بأن تكون أنيابها كبيرة.

أُجريت دراسة في أوغندا مدّة ستين سنة، ولوحظ أن الفيلة اتجهت بشكل واضح لتصغير أنيابها بالحجم والطول والوزن إذ كانت قبل ستين سنة بأنياب أطول واصطيدت. فالانتخاب الطبيعي يعمل مئة بالمئة.

تحول الذئاب والثعالب إلى كلاب أليفة:

دُجِّنت كل الكلاب الأليفة من الذئاب قبل عشرة آلاف سنة. وقد حسم علم الوراثة الجزيئية هذه الحقيقة. أما الكلاب البرية فأصلها أيضاً يعود إلى الذئاب من مئة مليون سنة. والحديث لا يدور حولها.

يقول العالم «ريمنت كوبنكر» في كتابه «فهم جديد لأصول وسلوك الكلاب» ليست الذئاب البرية هي التي تحولت إلى كلاب داجنة بسبب ما يسمى مسافة الهروب. لا يهرب حمار الوحش عندما يقترب الأسد منه إلا عند مسافة معينة وهي مسافة الهروب إذ يعرف كل حيوان مسافة هروبه. إن الذئاب البرية لا تقترب من الإنسان ومسافة هروبها كبيرة لذلك لا يمكن تدجينها، فالإنسان لم يدجن الذئاب البرية، ولكن أنواع محددة منها قلصت مسافة الهروب وبدأت بالمبادرة وصارت تأكل من القمامات البشرية. هذه الذئاب ستتخلى عن وسائل كثيرة لاصطياد رزقها وعبر ألوف السنين ستتحول إلى كلاب أليفة.

عمل العالم الروسي «ديمتري بلييف» على تحويل الثعالب إلى كلاب أليفة وقد أجرى تجاربه في سيبيريا، إذ أقام مزرعة كبيرة من الثعالب ذوات الفراء الفضية، وكان هدفه الاقتصادي هو الحصول على الفراء الفضية، لكن العلم قد استفاد من تجربته. قسَّم الثعالب إلى ثلاثة أقسام:

١- ثعالب تهرب من الإنسان: لم يستولدها.

٢- ثعالب تقترب من الإنسان، لا تهرب ولا تعض، تأخذ الأكل منه دون تفاعل لم يستولدها.

٣- ثعالب تقترب مــن الإنسان وتقبل أن يطعمها. قرر أن يستولدها وبدأ بعملية التهجين بيــن ذكر وأنثى من هذه الأفراد بالذات، لقد قام بلييــف بانتخاب صناعي واعٍ يقصر الزمن ويحرق المراحل ويختار الصفات بعكس الانتخاب الطبيعي الذي يحتاج لزمنٍ طويل غير واعٍ وأعمــى كمــا سماه دوكنز. لاحظ بلييف أن الأجيال الجديدة مــن الثعالب تبتعد عن الثعالب وتقترب من الكلاب وتحب اللمس وتقترب من الإنسان وتهمهم له وتحرك ذيولها. فقد الثعلب فروتــه وتبقّعَ كما الكلب الويلزي وأصبح ذيله مرتفعاً وأخــف يهز للأعلى بعد أن كان سميكاً وأذنــه متهدلــة. وأصبح للأنثى منها دورتان في السنة بعــد أن كان لها دورة واحدة، وهذا ما تحقق فعلاً بعد ثمانين جيلاً تقريباً.

يبــدو أن الذي جرى في تجربة ديمتري بلييــف مع ثعالبه (انتخاب صناعي) مشابه للذي حصل للذئاب خلال عشرة آلاف سنة (انتخاب طبيعي).

البكتيريا المكورة العنقودية الذهبية

تسبــب هذه البكتيريــا متلازمة الصدمــة التسممية، وهي مرض قاتــل، قُضِيَ عليه سنة (١٩٤١م)، وذلك بفضــل المضاد الحيوي (البنسلين) الذي يعمل على إتلاف الإنزيم المســؤول عن عمليــة بناء الألياف الشعريــة المسؤولة عن تعديل جــدار البكتيريا وسد الفتحــات وحمايتها من الانفجار، فعندما تمتص البكتيريا الماء تبقى تتضخم ثم تنفجر. بعــد سبعين سنة- أي سنــة (٢٠١١م)- (١٥٪) من سلالة المكورة الذهبية بدأت تعود إلى الحياة وتمارس دورهــا الإمراضي بسبب الطفرات التي مكّنت البكتيريا من القضاء على البنسلين والتكاثــر، لكن العلماء ابتدعوا مضاداً حيوياً جديداً «ميثيسلين» للقضاء عليها، والصراع مستمر.

ذبابة الفاكهة:

نشر العالم B.H.Yoo مقالته تحت عنوان «الانتخاب على المدى الطويل للصفات الكمية في عشائر مستنسلة واسعة من ذبابة الفاكهة». وقد أثبت فيها أنه يمكن زيادة عدد الشعيرات أو إنقاصها على بطن الذبابة عن طريق الانتخاب الصناعي.

أرانب برية:

عندمــا نقلت الأرانب البرية من أوروبــا إلى أستراليا، تكيفت مــع الجو الحار واختلفت صفاتها كثيراً من حيث حجم الآذان والأوزان.

متسلق العسل القرمزي:

طائـــر من هاواي، لونـــه أزرق، ساقاه قرمزيان، اسمه «سكارلت» يتغذى على نوع معين من الرحيـــق. بدأ يأخذ الرحيق من نبات آخر بعد أن انقرضت النبتة التي كان يتغذى منها. عمل الانتخاب على تصغير منقاره كي يتلاءم مع النبات الجديد.

طيور البرقش – «عصافير دارون»:

أخذ بيتر غراند وزوجته روز ميري عينات من الفنشز من جزر الغالاباغوس، سنة (١٩٧٣م). وجمعوا بيانات دقيقة مفصلة عن وزنه وحجمه وطول منقاره وارتفاعه.

في سنة (١٩٧٥م)، ركّزا تجاربهمـــا على جزيرة محصورة اسمها (دافلي ميجور). شهدت الجزيرة في عقد الثمانينيات مواسم من الجفاف تلت مواسم من الخصب والأمطار الغزيرة. وهذا من شأنه أن يؤثر على تكيف الطيور حسب نظرية التطور.

فـــي سنـــة (١٩٧٥م)، كان الموسم خصباً حيـــث ارتفعت المياه اثنا عشـــر ميليمتراً ثم تعرضـــت الجزيرة لجفاف شديد سنـــة (١٩٧٧م)، وأدى ذلك إلى انخفاض براقش الجزيرة إلى (١٥٪)، لأن معظم البراقش تعيش على البذور الصغيرة، والبذور الصغيرة غير مقاومة للجفاف بعكس البذور الكبيرة التي تحتوي على كمية كبيرة من المياه. لذلك بقيت البراقش القادرة على أكل البذور الكبيرة. وجد الزوجان البراقش التي تكيفت مع الشروط الجديدة قد زاد عمق منقارها نصف ميليمتر أي بنسبة (٥٪) خلال سنتين ويعدّ هذا الأمر بالنسبة إلـــى العلماء تطوراً كبيـــراً. أدرك الزوجان أنّ الانتخاب الطبيعـــي يعمل (١٠٠٪) ويلاحق الظـــروف إذ يشتغـــل في ظروف الجفـــاف بطريقة تختلف عن تلـــك الطريقة في ظروف الخصب. عندمـــا زاد عمق المنقار في الجيل الثاني (١٠٪)، استنتج العالم بيتر غراند أن المناقير ستزداد عمقاً (ارتفاعاً) إذا تواصل الجفاف وسنكون أمام نوع جديد من البراقش بعد مئتي سنة.

مارست الحشرات التهجين قبل الإنسان إذ كانت تهجن الزهور على أساس الألوان والروائح والرحيـــق. إن التلقيح عـــن طريق الحشرات عملية مضمونة أكثر بكثيـــر من الرياح، فالرياح مكلفة للغاية لأنها تهدر (٩٩٪) من غبار الطلع، فهي تضعه في المكان الخاطئ ولا يتبقى إلا (١٪) من غبار الطلع الذي يقوم بعملية التلقيح.

زهرة الأوركيد:

سمـــع داروين بوجود زهـــرة كبيرة في مدغشقر يصل طول مسارهـــا الذي ينتهي بالرحيق إلى (٣٠ ســـم)، وقد تنبأ عام (١٨٦٢م) بوجود فراشة طول خرطومها (٣٠سم). اكتُشفت تلك الفراشة عام (١٩٠٢م)، وسميت فراشة داروين. يستعمل الأوركيد حِيَلاً لكي ينقل حبوب لُقاحه فهو يشبه أنثى الدبور أو أنثى الذباب، إذ يجعل الحشرة تنقل حبوب اللّقاح دون أجرة وبذلك يوفـــر الرحيق من أجـــل تحسين نموه. يغـــري الأوركيد الحشرة بمنظره، يأتـــي ذكر الحشرة ليجامعها، تعلق اللقاحات برجل الحشرة التي تذهب إلى زهرة أخرى لها الشكل المغري نفسه فيلقحها.

يوجـــد نوع آخر مـــن الأوركيد شكله مثل العنكبوت اسمه «زهـــرة عنكبوت الأوركيد». كما يوجد نـــوع من الدبابير اسمه المنفرد. تقع أنثى الدبور المتوحد على العنكبوت تلدغه وتشل حركتـــه وتضع بيوضها عليه، وعندما تفقس البيوض تتغـــذى على لحمه الطازج. تُخدع أنثى الدبور المتوحد تأتـــي لتلدغ زهرة عنكبوت الأوركيد تعلق حبوب اللّقاح برجل أنثى الدبور ثم تقع على زهرة أخرى فتلقحها.

يقـــول تشارلز دوكنز: يوجد عنكبوت اسمه «إيبا كادوســـن أتريو كاستوم» يأخذ شكل زهرة الأوركيد تأتي الحشرات لكي تأخذ الرحيق منها، فيقوم بالتهامها.

المراجع

(١)- تشارلز داروين، أصل الأنواع، ترجمة: مجدي محمود المليجي، تقديم: سمير حنا صادق، الناشر: المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

(٢)- مقالات من الإنترنت.

(٣)- نيل شوبين، السمكة بداخلك: رحلة في تاريخ الجسم البشري. نيويورك: كتب بانثيون، ٢٠٠٨م.

(٤)- دونالد جوهانسون، بليك إدغار، من مرحلة لوسي إلى مرحلة اللغة، ترجمة: إياد ملحم، المجمع الثقافي، ط١، ٢٠٠٥م.

أزل

بيان السيّد

وكانَ القدُّ في ثِقةِ انسيابِ السروِ...

مُنغزلاً...

ومَمشُوقاً...

ومُكتملَ الجلالِ كنَسمَةٍ...

عَبَرتْ بلا أثَرٍ...

وأخفت في تفاصيل الكناياتِ البسيطةِ عطرَها...

خيطاً لمسبحةٍ تَواصَلَ سحرُها بينَ الدُّرَرْ

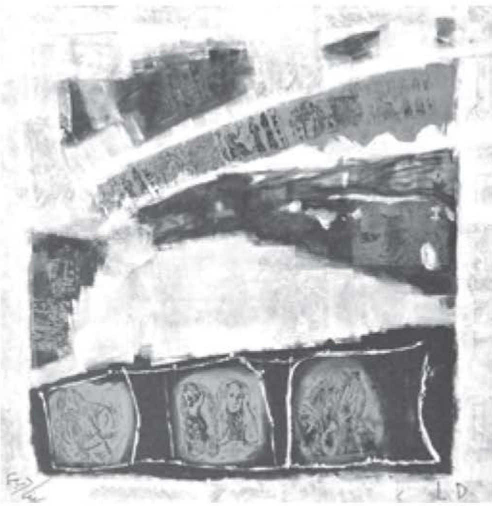
مَوجاً من الرملِ الشفيفِ

يَفورُ مُنسكباً كشلَّالٍ رَشيق

مُنعِشاً... كدِمَشقَ يَشغَلُها المَطَرْ

....

كم كُنتِ ساطِعَةً!



- العمل الفني: الفنانة لينا ديب.

وكم كان الممرُّ إلى وُجودِك لا يقودُ إلى مَمَرّ!...
.....
وعبرتِ من تلكَ السنينِ
كأنَّ أمسَكِ كانَ فجرَ اليَوم
يسألُ عن متاهاتِ الحكايةِ في طريقِ الغاربينَ
ويمسحُ الذِّكرى...
يفتِّشُ في حقيبتِك التي حُزمتْ على عَجَلٍ
يقلّبُ عن رفاقِ الأمسِ قد رَحَلُوا...
وما رَحَلُوا...
وتاهُوا في مساحاتِ الفراغ...
خَبَتْ ملامحهمْ على شمعِ الوجوهِ
تغيَّمتْ خلفَ المسافةِ...
وامتدادات القوافلِ
مُذْ مَضَتْ في الدفترِ الكحليِّ أحبارُ السَّفَرْ...
عَبَرَ الزّمانُ مع الزمانِ... وما عبرتِ... وما عَبَرْ
...
لم يبقَ في جَدَلِ المكانِ مكانةٌ للذكرياتِ
وكم تغيَّرَ ما تركت هُنا...
وكم نزفَ الجدارُ وبدّلَ الحجرُ الحَجَرْ...
...
مُتناقضٌ كلُّ الذي ما حولَنا
مُتنافرٌ مَتنُ السياقِ
ومُوحشٌ ذاكَ الرحيلُ بلا غيابِ الراحلينَ...
ومُوجعٌ وَجَعُ اهتزازِ الروحِ في جَسَدِ الوَتَرْ
مُتناقضٌ مَتنُ السياقِ
ومُرهقٌ...
ولعلَّ في ألمِ التباينِ لذةً أو مُتعةً
من مُتعةِ الهَزلِ المصوغِ من اسودادِ الأفقِ
من زيفِ العِبَرْ...
عِبَرٌ على جفنِ الجدارِ
وكم تهجَّأ حرفَها مَنْ مَرَّ في عَجَلِ الدروبِ...
وما اعتَبَرْ!
مَتناقضٌ كالمسرحيةِ
ما توقَّفَ عرضُها مُذ نادمَ الطفحُ البلادَ
وسار ركبُ العابرينَ من الحدادِ إلى تجاعيدِ الحدادْ
متيبِّسٌ بَرْداً على وجهٍ أرادَ العيشَ في ظلٍ...
وما لاقى بيومٍ... ما أرادْ
وجهٌ تــراءى من هواءِ الحاجــزِ المتروكِ في نَسَقِ الضجَرْ
في عُنُقِ دَربٍ شاقَهُ طيشُ الصِّغارِ
وماجَ عند رصيفِهِ موجُ الحذَرْ
....
كانَ المكانُ يضمُّنــا ويضمُّ في شَفَتيهِ أوجاعَ المدينةِ كلِّها
لتفورَ في نَزَقِ احتدامِ اللونِ... أسرابُ الفِكَرْ
تنسابُ من نَمَشِ الشقوقِ على الجدارِ...
من المقرصنةِ الفقيرةِ
من فراغاتِ الهروبِ الوهمِ في ضحلِ الحُفَرْ...
تنسابُ في إيقاعِ نسيانٍ تبادلهُ الحضورُ...
وفي تقاسيمِ على البُزُقِ المسائي النحيلِ...
وعتمِ جمعٍ قد تجرَّدَ من تفاصيلِ المدينةِ...
وانحنى في مدخلِ الحانِ المقبّبِ... واشتعلْ

لينادمَ الأعماقَ في بهوِ الأزَلْ...

....

كانَ المكانُ معشَّقاً بالوَهمِ

بالعبقِ العتيقِ...

بخفَّةِ الحلمِ الغريبِ...

وباحتمالِ الوجدِ في لُجَجِ العروقِ المائلةْ...

قُببٌ تهادتْ...

كانحنـــاءِ القوسِ فــي ظهــرِ الشقــيِّ حَدَا الدروبِ القاحلةْ...

مُذْ شَقَّ سَيرُ القافلةْ...

هل كانَ يعلمُ من بَنَاهُ بما سيحملُهُ القَدَرْ...؟!

هل كانَ يعلمُ من بَنَاهُ؟!

كانَ المكانُ بقبَّةِ السّقفِ العريقِ

يضمُّ مُحتاراً وجوهَ الراقصينَ

الهاربينَ من الجنونِ إلى الجنونِ

الجالسينَ بلا انتباهْ...

أزَلٌ... وتَحنُو قبَّةُ الأثرِ العتيقِ على الوجوهِ

تذكَّر الأيامَ قد مرَّتْ...

وكانوا يقصدونَ البهوَ...

يغتسلونَ من شبقِ الوحولِ على الدروبِ الموحلةْ...

يتجرَّدُونَ من العمائمِ...

والخَناجِرِ...

والتقاليدِ الرتيبةِ والرُّتَبْ...

ينسَونَ أوجاعَ المدينةِ والتَّعبْ

أزَلٌ... تغيَّر شكلهُ عبرَ السنينِ...

وكم تُغيِّرنا السنون... بلا سببْ

...

أزَلٌ... ويحنُو فوقَ جمعٍ من جَديدْ

جمعٌ أرادَ بذلكَ البهوِ الصغيرِ مَسَاحَةً

تُنسيهِ أوجاعَ المدينةِ والصَّديدِ...

ووقعَ إيقاعِ القذائفِ والحديدْ

أزلٌ...

جزيرةُ ضجةٍ وسطَ السكونِ

هو السكونُ بوسطِ أصواتِ الصَّخبْ...

أزلٌ... كفاصلةٍ...

تفرّقُ ما تواردَ قبلَها... عمّا تتابعَ بعدَها...

فهو العبارةُ لم تُغَيِّرْ قصدها...

وهو انقسام عبارتين...

عبارتان... من النفورِ

من الجسورِ...

ومن مراهقةِ السطورِ...

ومن تبادلِ لعبةِ العبثِ المثيرةِ... واللهبْ...

مُذ أيقظ العرافُ بركانَ الهشاشةِ... وانسحبْ...

أزلٌ...

وكيفَ النورُ يرقصُ جامعاً خطَّ انقسام

كيفَ ينكسرُ الظلامُ ببُقعةٍ وسطَ الظلاَمْ

جزيرةٌ تصحُو على بحرِ النيامِ

جزيرةٌ وسطَ الحطام...

وإنْ تقلَّبَ وجهكَ المُضنى... فلن تجدَ الحُطامَ...

وكيف يستترُ الحطامُ بخفّةٍ خلفَ الجباهْ...
بعضٌ منَ الأمتارِ تكفي...
كي تَرَى وجهَ المدينةِ كالحاً وسطَ المتَاهْ...
بعضٌ من الأمتارِ تكفي... كي ترى وجهاً تراهُ
يجرُّ زينَتَهُ البهيَّةَ مُثقَلاً
بأساورِ الذهبِ المغمَّسِ بالظُّنونِ...
يمرُّ...
يحملُ عِقدُه المطليِّ بالوهمِ السريعِ...
وباحتمالاتِ السقوطِ... وبانحباسِ القهرْ
بعضٌ من الأمتارِ تفصلُ مشهدَ النصفِ المضرج بالغبارِ
عن الغبارِ وقد تخفّى بانسكابِ العطرْ...
....
ربّاهُ كيفَ تَدَاخَلُ الصورُ المقيمةُ في سجِلّ الروحِ...
تفقدُ رُشدَها في كلِّ زاويةٍ
وتخفقُ في المكانِ هُنا...
تجوّلُ بين أشكالِ الوجوه
تتابعُ ما حوى ضيقُ المكانِ
من التنافرِ...
والتماهي... والتمادي... والمدى...
وتعجُّ أسئلةٌ بوحلِ الصدرِ...
يهجسُ عاشقٌ ليلاً...
ولا يجدُ انعتاقاً من سؤالٍ حاضرٍ في كل زاويةٍ
ويشدو من شدا...
ما الحبُّ؟...
ما السرُّ المخبأُ في رحيقِ الكرمِ؟...
ما أصلُ الوجودِ؟...
وما الخلودُ؟...
وكيف يهربُ ما نعتّقُ من رحيقِ العمرْ!
وتعجُّ أفكارٌ...
أيُمتَلَكُ الخلودُ بسطرِ شعرٍ نابضٍ؟!
وهل الخلودُ هو الخلودُ على وسادِ الشعرْ
من صدقِ قلبٍ قد تجرَّدَ من قيودِ السطرْ...
....
متناقضٌ.... كان المكانُ... وغامضٌ كالبدرْ...
كالبدرِ... يكنزُ في كنايَتِهِ التباينَ
وانعكاسَ النورِ في سطحِ الجمودِ
هو الضياءُ...
ولا ضياءَ بوجههِ المرئيِّ من عكسِ الضياءِ
هو انقضاءُ الأمرْ...
...
كم كنتِ في ذاتِ المكانِ قريبةً!
وشهيَّةً...
ملفوفَةً بالسِّحرْ...
وجمعتِ في شوقِ السطورِ
مسيرَ من مرُّوا...
ومَنْ حَضَروا... ومن تركَ الحضورْ
من لم يغادرْ بقعةَ الخوفِ المقيمِ...
ومن تباعَدَ...
أو تراجَعَ... أو تمسكَ بالجحيم
ومن تفرَّقَ في قوافلِ مشهدِ السَّفرِ المكرَّسِ للمَدى
من غابَ في رحِمِ الوجودِ...

ومَن بَدَا...

قد كنتِ في ذاك المدارِ الرحبِ...

أصلَ الكونْ...

وتجسَّدَ الخلقِ العظيمِ بدمعَةٍ

رَجَفَتْ بعينيك الجميلةِ وارتمَتْ

شوقاً لخدٍّ قُدَّ من نَغَمِ الحَريرْ...

في رعشةِ الشفتينِ ترتجفانِ من طَعمِ الندى...

في رنَّةِ الصوتِ الأثيرْ...

....

كان المكانُ يضمُّنا...

ويضمُّ رقصةَ خافق

في نجمِ عينٍ إن رأتك

تنيرُ في شوقٍ وتطرقُ في خجلْ...

في عمقِ صدرٍ متعبٍ

يُخفي حُروفَ الوجد في أبَدٍ... ويبحر في الأَزَلْ

❁ ❁ ❁

نقطة (٠) لمّا تنتهِ

منير محمّد خلف

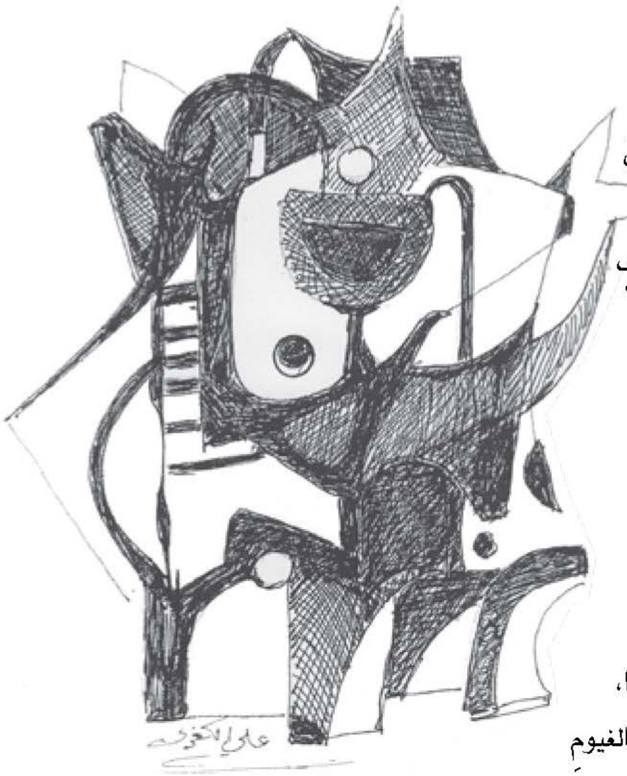
إلى الصديق الشاعر جميل داري

هو الوقتُ
يسرقُ أعمارَنا
ثمّ يمضي،
ويتركُ أحلامَنا دون عمرٍ
يخبِّئُ نهراً من الذكرياتِ
مضتْ بينَ «شاغر بازارَ»[1]
في عرباتٍ تجرُّ خيولَ الكلامِ
إلى حزنِ «عامودِنا»[2]
وحريقٍ لها[3]
ما انتهــى

تعالَ...
هنا نلتقي بعضَ يوم ونمضي
تعالَ فقد نهضتْ حسرةُ الشّوقِ
في خافقِ الوردِ،
ليتَ الفراشاتِ يُدرِكْنَ
طعمَ الضياءِ الطفوليِّ
ليتَ الربيعَ أمومةُ أحرفنا
في مرايا الفصولِ الجهاتِ،
وليتَ الصبايا فرشْنَ الطريقَ
بعطر القصائدِ تأويلِ تاءِ التي
لا محلَّ لها في سكون الدفاتر،
لكنَّ نسيانَها في محلٍّ القلوبِ
يحكُّ جهاتِ الوصولِ
هنا
فوقَ ضفّةِ هذا النّهارِ،

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

لبيروتَ نمضي
ونحصي خساراتِنا
قبل نومِ الفراشاتِ،
في وجهها العبقُ الأرجوانيُّ
لن يتركَ الأرضَ إلا
بما تركتْ من نصيبٍ طفيفٍ
على جنحِ ألوانها



تعالَ...
لنأخذَ قسطاً من الصّوتِ
وعداً من الصمتِ
كي لا يرى الحلمُ
ما فاتَ من عمرنا،
ونداريَ دمعَ مراحلِ خيباتِنا،
ثمّ نمضي إلى حالنا في صفاتِ الغيومِ
فقد نستردّ بقايا من الحلمِ
فيما انتهى

هلُمَّ إلى الوقتِ
فالوقتُ لمّا يزلْ في يدينا،
يحاولُ أن يُلبِسَ البحرَ
حسرةَ فيضِ الغروبِ
وحيرةَ ما في يدِ العمرِ،
كم كنتُ أرعى قطيعَ النجوم
وكم كنتُ أحلمُ بالثروة اللغويّةِ
كم كنتُ أشربُ وحدي
حليبَ الكلامِ،
وكم هربَتْ كلّ ما ندّعي من مغانمَ
حتى سقطنا أمامَ الطريقِ إلى الحلمِ،
ثمّ سقطنا...
فهل من نهوضِ العباراتِ
كيما نظلَّ على أثر الماءِ،
نحملُ سكّرَ عيدٍ قديمٍ غريبٍ
ونعصرُ في كفّنا ما سَهَا

تعالَ هنا،
نلتقي بهدوءٍ
نخبّئُ أشياءَنا كالصغارِ
نلملمُ ما فاتَ من وَهَجِ الذكرياتِ،
ونبكي قليلاً
لعلّ الحروفَ التي أدمنتنا
تعيدُ إلى عطرِ أسبوعنا
نبضَ وردٍ
يربّي على كتفَينا
حمامَ الجهاتِ البعيدةِ
كي نتقوّى على الحُلْمِ،
ما عاد من حلمٍ أخضرٍ نرتديهِ
وما عدتُ أقدرُ أنْ أتركَ الراحلين
يمرّون دون كلام جديدٍ
ودون حياةٍ
تلبّي احتياجاتِ قلبي
من المؤنِ التاركاتِ
نداءاتِ ما يُشتهى

هلمَّ إليكَ
وخذْ باقةَ القلب
حصّتَكَ الذّهبيّةَ
من قلقٍ قادم
سوف يأتي كعادته دون إذنٍ
ويفتحُ كوّةَ غيبٍ
تُعيدُ تجدّدَنا نحونا
دون أيّ جديد
ودون كلامٍ يُرى
أو يقودُ سفينةَ قُربانِنا
لحياةٍ تجيءُ بريداً من الفقدِ
في نُقطِ المنتهى.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- شاغر بازار قرية تقع بين مدينتَي عامودا والحسكة وهي مسقط رأس الشاعر منير خلف.

(٢)- عامودا مدينة في الشّمال السّوري وهي مدينة الشاعر جميل داري.

(٣)- إشــارة إلى الحريق الذي نشب في سينما عامودا فــي ١٣ تشرين الثاني ١٩٦٠م راح ضحيّته ٢٣٨ طفلاً تراوحت أعمارهم بين ست سنوات واثنتي عشرة سنة.

❁ ❁ ❁

قصاصات من عبق الجنون

محمود علي السعيد

(إلى صديقي المسافر في مجاهل الغيب إبراهيم الجرادي الـذي حاول أن يرد على هاتفي فتيبست الكلمات في الفم باستثناء أزيز بحة مفعمة بعبق الآهة، أجَّجت مضغة القلب، وهيَّجت مقلة العين، فانفجرت بحرقة الشجن).



١- مسبارُ الحزنِ القطبي
يصطادُ الجسدَ الداكنَ بالخضرة
يطيرُ القمرُ المضرّجُ بعبقِ الجنونِ
إلى شواطئ الذاكرة
ويصطلي الفراغُ بالدمعة
٢- حدّقَ بالمسموعِ... المقروءِ
بصوت الكلماتْ
وانسلَّ حرفاً أبكمَ
خطوتهُ مسافةُ النطق
في البدءِ كانت ضلالةُ الكينونة

- العمل الفني: الفنان عبد الوهاب حمزة.

٣- يا وقتَ المجدِ الغابر
أطلقْ كلّ دقائقكَ الحبلى بالألقِ الفطري
أورقتِ الإيماءةُ بالغصّةِ
ولوّحَ صمتُ المجهول
٤- ضاقَ اللونُ برداءِ البياض
فضحكَ الشكل
٥- بفلسفة الصمت
أنقشُ الليلَ
على شفةِ الشوارع
٦- أمطرَ الحقلُ
من قارورةِ السماء
إضمامةً من قواربِ الزرقةِ
فاضَ الربيعُ بقصاصاتِ العافية
٧- قلمُ الظلمة
يسطرُ على صدرِ الآهةِ
أشجارَ لفظةِ التسامح
تنبري الريحُ بالتصفيق
ويرقصُ الغبار
٨- لا تقنطْ من رحمة ظلٍّ
يتمطى كالأفعى على أقدامِ المارّة
بل قلّمْ أغصانَ القامةِ
من عهدةِ طبقٍ آبق
ضيّعَ في المطلقِ ظبيتهُ الموؤدة
٩- من يعطي نبضَ الموج
للضفةِ في صحراءِ القحط؟
من يفضي بلواعجَ خصبٍ
تجتاحُ قميصَ العري الفاضح؟
من يا قارعةَ الممكن... من؟
١٠- أقسمُ بالمطلقِ أنّ الشمعةَ تبقى
و العورةَ يفضحها
في صدأ النسيانِ المعدن.

❁ ❁ ❁

سهول النسيان

محمد كاظم جواد

في(المُتَنبّي)
رَأيتُ كُتباً بِأجْنِحَة

❀❀❀

سَمعْتُ ديوكاً
تَسعلُ في الصّباح

❀❀❀

في غُرْفَتي
نَهرٌ من الأحْلام

❀❀❀

رَأيتُ بُلبلاً
يَبحَثُ عن وَظيفَة

❀❀❀

في الألبوم رَأيْتُ
صُوَري تَضْحَكُ بِاسْتِهْزاء

❀❀❀

زَرعْتُ شُجَيرَة
في ظَرفِ قَذيفةِ هاوَن

❀❀❀

في الحَربِ
لَمْ تَكُن الكِلابُ سائبةً
بَل نَحنُ السّائبون

❀❀❀

في ثَلّاجَة المَوْتى
بَحَثْتُ عَنْ جُثّتي

- العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

وَما اهْتَدَيْتُ

❁❁❁

في (شالٍ دمشقيٍّ)
رَأَيْتُ قاسيون مِن بَعيد
يَفتَحُ في الأُفُقِ مَلاذاً للياسمين

❁❁❁

في مَقهى (الرَّوْضَة)
سَتَعرفُ اسمَ (أبو حالوب)
حينَما ينشدُ
ثَلاثَةَ أبيات للجواهري
مَطلَعُها ..أَبيدُ عشتَ

❁❁❁

في بيروت
تَشتَعِلُ البَسْمَةُ
حينَ تُضاءُ الشُّرفات

❁❁❁

دَخَلتُ صَخرَةَ(الرَّوشَة)
بزورقٍ نَعسان

❁❁❁

في (المنارة)
جَلَسَتْ مَوجةٌ عَلى طاولتي
وَأَعْطَتْني سَمَكة

❁❁❁

أقسى شَيء يوجعني
هو أنْ أبْكي بِدَمعٍ بارِد

❁❁❁

ريشَةُ عُصفور
حَمَلتْني إلى الجَنَّة

❁❁❁

الطّيورُ تُخَبِّئ ظِلالَها



في قَلبِ الشَّجَرَة

❁❁❁

السَّجينُ لايَفقد حُرّيَتَه
بل ظلّه

❁❁❁

النَّخْلَةُ العَيْطاء
تَعتَزُّ كَثيراً بِتَمْرِها

❁❁❁

بماذا تشغلُ نَفْسَك؟
حينَ تَرى أخدوداً
في ذاكرَةِ البَحر

❁❁❁

مَنْ بَنى أسْواراً
في الطّرقِ التي تُؤَدّي إليك؟

❁❁❁

رَأَيْتُ العافِيَةَ
تَتَجَوَّلُ في رَدهات المُسْتَشفى
وَهِيَ تَضَعُ الكَمّامات

❁❁❁

قَبضُ ريح في يَدي
سَأَتَنَفَسُهُ بِغيابِك

❁❁❁

أُعَلّقُ رَبطَةَ عُنقي
بِمِسمارٍ أَعْوَج

❁❁❁

الكُتبُ تَستريحُ
عَلى رفُوفِ النّسيان

❁❁❁

بكَأْس مَثْلوم
شَربْتُ مُعظَمَ أَيّامي

❁❁❁

وَرِثتُ عَن أَبي
سُهولاً من النّسْيان

❁❁❁

دَخَلتُ الحَربَ حافياً
فتعثَّرتُ بِلَغَمٍ مَكْشوف

❁❁❁

كلّ ما أملكهُ
يَملكُني

❁❁❁

أَنا عَدّاءٌ
أَسْتَعْرِضُ مَهارَتي
بِساقٍ واحِدَةٍ

❁❁❁

أَتَسَلَّقُ سِياجَ حَياتي
كَتلميذٍ

يَهربُ مِن مَدرستِهِ

❁❁❁

كانَت مَواعيدي

تلبسُ في معصَمِها

ساعةً مُعَطَّلة

❁❁❁

بشَفرةٍ صَدئَة

أَحلِقُ لحيةَ أيّامي

❁❁❁

بذيلِ سنونو

أَقصّ خَساراتي

❁❁❁

الوضوحُ

هُوَ أَنْ تَرى الأَشْياءَ

بِعَينِ القَلبِ

❁❁❁

ذاتَ يَوم

جَرحْتُ الليلَ

فَسالَ دَمُهُ الأَبْيض

❁❁❁

الكُتبُ التي أُغرِقَتْ في دِجْلَة

تحوَّلتْ إلى أَسْماكٍ للزّينَة

❁❁❁

الكُتبُ التي تَنامُ عَلى الأَرْصِفَةِ

كُتبٌ مُتَمرّدة

❁❁❁

الحُروقُ التي خلّفها الماضي

ظَهرَ طَفَحُها

في الوَقْتِ الحاضِر

❁❁❁

أُعبِّئ أيّامي

بِكيسٍ مَثقوبٍ

❁❁❁

أَختَصرُ نِسْيانَكِ

بِكلمةِ أُحُبّك

❁❁❁

سَأُفاجِئُك

بوَشْمٍ في قَلبي

❁❁❁

المَساءُ الذي لا يَتلَوّن بِعِطرِك

لايُعَوّل عَليْهِ

❁❁❁

الحَرْبُ أَكَلَتْ نِصفَ عُمْري

والنّصف الآخر

أَودَعْتُهُ في قَلبِك

❁❁❁

فِي الفَجْرِ
طَرَقْتُ باءَ البَحرِ

❁❁❁

الحَياةُ نِصفُها حُلمٌ
وَنِصفُها أَلَم

❁❁❁

دائماً أتوَسَّدُ
كِتاباً أَبْيَضَ

❁❁❁

أَحلمُ بِقَصيدَةٍ عَيْطاء

❁❁❁

ظلُّ الوَجَع
أَقْسى من الوَجَع

❁❁❁

رَأيتُ النّهارَ
يَسْتدينُ مِن الليلِ النجوم
وَرَأَيْتُ الليلَ
يُطيلُ لحيتَهُ في الفَجْرِ

❁❁❁

مُنذُ مَتى؟ وَأَنا أَسْرقُ
مِن غاباتٍ
يكثرُ فيها عِنَبُ الذّئب

❁❁❁

مِنْ شُرفَةٍ عاليَةٍ
طارَتْ قَصائدي المَوْزونَة

❁❁❁

عَلى حافّةِ رَصيف
أُبَعْثِرُ خَطَواتي المُؤَجَّلَة

❁❁❁

رَأَيْتُ الحَياة
تَسيرُ بِحَياء
قُربَ مَقبَرَة

❁❁❁❁❁❁

دائماً يُوَرّطني المَساءُ
بِظِلٍ أبيَضَ

❁❁❁

في سوق الحَطّابات
حذاءٌ مُستَعْملٌ مَعروض للبيع
حالَتهُ جَيّدة
بِفَردَةٍ واحِدَة

❁❁❁

في البحرِ
شَرِبْتُ الماءَ
مِن فَمِ سَمَكَة

❁❁❁

في شَعْرِك أُغنيَةٌ بَيضاء

❁❁❁

في الرَّوشة
كانَ البَحرُ يُدَخِّنُ بإفراط

❀❀❀

عَلى جَبَلٍ
ضاعَتْ أُمنِيَتي

❀❀❀

المَساءُ يَحْلِقُ لِحْيَتَهُ
بِضِياءِ بَسْمَتِك

❀❀❀

اتّفقنا أن نَحلم
في غُرفَةٍ
تطِلُّ عَلى زقاقٍ ضَيّق

❀❀❀

في (خانِ الشابندر)
صادَفْتُ صَديقي
الذي اخْتَفى في ظِرْفٍ غامِض
يُقَلِّبُ أَوراقَ جَريدَتِه
عَلى جِسرِ الشُّهَداء

❀❀❀

منديلُك لَيلٌ
يُورِقُ بِالنّجوم

❀❀❀

في سوق الغزل
رَأَيْتُ ناياً
بِلا ثقوب

❀❀❀

في دِمَشق
رَأيت بَرَدى
يُضَمّدُ جرحَهُ بالياسَمين

❀❀❀

ضَحِكَ الـ بَ حْ رُ
حينَ رَأى
حُروفَ الـ حَ رْ ب

❀❀❀

بابُ الكلمة مَفتوح
وَشُبّاكها مُغلَق

❀❀❀

في سوقِ الصَّفارين
كَتَبْتُ قَصيدَةً خَرساء

❀❀❀

اهْدَئي أَيَّتها الحَياة
دَعيني أَتَأَمَّلُك
مِنْ ثُقْبٍ مَسْدود

❀❀❀

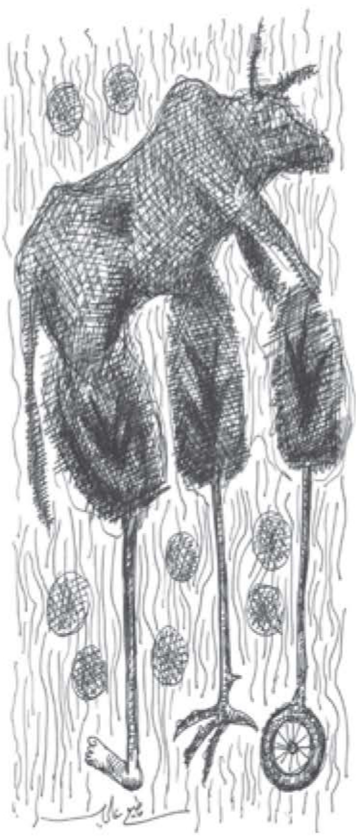
حينَما تَبْكي الشَّمسُ
يَحتَرِقُ الماءُ

❀ ❀ ❀

الشعر...

قصائد لستيفن واتس

ترجمة: لينا شدود



ستيفن واتس المشغول أبداً - في جلّ قصائده- بقضايا الوجود والغياب، يُكثِر من ذكر الأماكن والتواريخ، وربط الأحداث بأسماء قديمة شاغَبَته، أو كانت جزءاً منه. لم يخبُ حنين واتس - المولود في بريطانيا عام (١٩٥٢م)- إلى جذوره العائلية والثقافية القوية في جبال الألب السويسرية، حيث كانت تقطن عائلته، وهذا يبرر سبب شغفه بتاريخ يئنّ في أغلب صوره.

يستخدم واتس التلميح ببراعة لاستعادة ألق أو كَرْب ما؛ إنها مهارة البناء على حَدَث عادي أو غير عادي، وهكذا نتدرّج معه من البساطة إلى التعقيد، والغرَض دائماً، الانتصار لفكرة عامّة- خاصّة، بعد تفكيكها وضخّ القَدر الكافي من التوتر الشعري فيها.

دائماً يُكرّر واتس قوله، إنه لو لم يكن شاعراً لحُرم الكثير من إنسانيته.

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

شظية

ولذا أتوق إلى الثلج
ليكتسح مرتفعات لندن الخفيضة
من ساحة السكك الحديدية ودروب الأكواخ المُقفِرة
- لندن أشنية محفورة على صلصالٍ بارد
وحلقتها النافرة من دون سبب-
لأنني أتذكّر الفجوة لأجل الوضوحِ
الذي يأتي قبل هطول الثلج في الشمال
وأتذكّر الهواء النقي وهو يبدّلُ السماء
وأتذكّر الجدار الرمادي المسود مع
كل لون موشك على البياض
يعلو القمر فقط ليُشرّد
ولضبط هدوء تناثره فيما بعد
وأتذكّر روابي الثلج الزرقاء.
أميال من الجبال في الثلج – لمعان
بحيرات مُتجلِّدة ـ أشنة متجمدة لتنتصب
حيث توقف سرب متزلجين ذات مرة
وأفكّر: نحتاج إلى تغييرِ مثل هذا،
مدينتي وأنا، ربما يمكن استحضاره فينا
ذلك الحلم بولادة الشغف مع
الطاقة والمنطق مُتوحدَين
في رقصة بطيئة..

بريك لاين

(بعد موت ألتاب علي[١]، ولأجل بيل فيشمان[٢]
كل مَن مشى بتؤدة على جسر (بريك لاين)[٣]
في الهواء المسود وتحت مطرٍ قاسٍ وشحيح،
ماراً بالمدبغة والجداريات الماجنة،
ماراً بمقاهي ومَحلات حلويات (سيلهيتي)،
والحرير الإغريقي (الهوغونوتي) في شارع (فورنيير)،
والمسجد الذي كان فيما مضى كنيساً وقبل ذلك كنيسة صغيرة،
كل مَنْ مشى في ذلك النفق المظلم لتاريخ غني
من (بيثنيل غرين) إلى شارع (أوزبورن في الدغت)[٤]،
ماراً بالمصانع الليلية وبالأئمة بشعورهم المُخضّبة بالحنّاء،
متذكراً باعة الكعك على الأرصفة، النوافذ المُضاءة بالشموع في ليالي الجمعة،
ويعرف أن هذا الشارع رداء مقدس، هذه المدينة، هؤلاء الناس،
ولن يختنق أبداً بذاكرة مقطوعة أو بلا شكل،
يعرف أن تاريخاً غنياً هو حاضرنا الراهن،
المعروض كثوب- ثوب للارتداء- مع قطع من مرآة وأشياء ملونة،
ويستطيع أن يمشي ببطء في (بريك لاين) من أقصاه إلى ما يبدو أقصاه،

محلّقاً في الهواء وفي نوره، وما يصل من مشابك النوافذ،
الدم والجسد المُرهَق به، وكلمات تنمو متوهّجة بمعتقدات الجسد،
وحياةٌ لنحارب لأجلها وأبداً لا نُؤخذ بها.

قصيدة الحقل المفتوح

ليس ثمّة بوابة لتتسلّقها
إلى قصيدتي
ولكن ما القصيدة إن لم تكن نافذة
على حقلٍ مفتوح
تسلّقَت الحكمة البيضاء إلى الشمس
آه... يا غرابي المُضطرم،
انحدرَ الطريق المرصوف ليتنفس،
من فجوةٍ إلى اللانهاية
حينما ارتفعت الحمم في حلقات
باتجاه قشرة الأرض،
انفجر كبريت أحمر فوق أبراج الهواء،
حيث ابتلع الحقل المفتوح
أصواتنا في وقتٍ مضى.
وفي محاضرة الفيزيائيين الرائعة،
كان الشاعر المتوحّد، الذي أدخل الجبر
والموسيقا إلى اللغة
يَهبُ المنطق قصيدته وجذوره
ويفتح عيوننا على الصور الأكثر خصوبة ودقّةً
لمفردة فوضى.

رؤية لحياتي عام ٢٠٤٠

قريباً من موتي سأكون في حديث مع أمي
وسأكون ملفوفاً في قماش أزرق مُنقّش، وجالساً على حافة البحر
تلك الأجساد ستُحَرَق وتُرمى في أرضٍ مظلمة
تلك الدراجة ستجري على المنحدر من تلقاء نفسها،
وسأسمع القطار يصل كتف التل،
وأجراس الأبقار في البلدة المائجة
سيجري الأمر على هذا المنوال في القرن القادم،
وسأكون في
حديث مع أمي حينما أنتظر
الجبال كأسنان مكسّرة، ستتلألأ عبر البحر الرّائق
الخيول ستُمتَطى على مراعي الجزيرة البيضاء،
ستأكل الحوذان وقرنفل البحر وتنحدر
عبر الشطآن المائلة طلباً للأعشاب القرمزية
دوائر البلديات ستعجّ بالناس من جديد، لغات بائدة ستعود
صخور الشست غير المصقولة ستتسع لشراذم المحزونين
وأنا جالسٌ بعيداً عن معركة الشتاء البيضاء الغاضبة المندفعة على
جسر الأحلام.
على تخوم البلدة الجبلية حيث سيموت
عمّاي التوءمان بالحصبة الألمانية
قبل أن أولد بثلاثين عاماً، وقبل أن تنفلت العربة
التي تقل والدة أمي باتجاه البلدة المجدورة بالقنابل
أبي سيتوارى أسفل بطن حصانٍ يجري،

الأنهار ستلتقي لتفترق ثانية
الجسور الخشبية ستُمَرَّغ بآثار بقع من تفاح الفودكا
وسأكون في حديث مع أمي، قريباً من الفاصل،
وأنا في غاية الإنهاك،
على الرّغم من كلّ ما حدث معي ومع أصدقائي
أو في أحشاء المجتمع المتُعفنة،
تمرّ بالوجه ظلال... نصل الذاكرة العظمي،
الفاصل الأخير بين اللغة والصمت،
وقد استكان في رؤيا متخثِّرة لعقل معافى
يومض على عيني،
الوقت يتقشر بعيداً، آه...
صديقي العزيز الحنون، آه...
اللهاث المنحسر والمقاطع
التي سترتطم لتشكل قصيدة، والطيور التي
ستهوي من فضاء لم يُتَنَبَّأ به بعد
بذلك، إذ أنظر إلى الوراء من القرن القادم
إلى الراهن
عبر بحر يتراءى أسنان قرش،
عبر حجب المطر الذي يتهاطل عبر البحار النائية،
سأرى عربة «السرغوم» تعود إلى المراعي الجبلية،
وسينزل منها المشردون، وأنا وجدّي
ضمن لاجئي الوقت.
على تخوم البلدة الجبلية سيُفسَح المجال
أمام الشيست الأسود، ومن البعيد ستدعوني
المنارات البحرية
إليها أو لأخرج
من حلم الحياة.

ضوء قليل جداً

ببساطة كي أحظى بنفَس يكفي للحياة...
عليّ أن أكلمك،
ببساطة لأمرر كلمات قليلة عبر الطاولة
كالخبز والزيت،
دونما أن تموت داخلي، أو
تموت داخلك،
وحينما برويّة أرمي وجهك
بنذرٍ إثر نذرٍ من عشب الكلام الزاهي،
ضوء قليل جداً سيدخل عيني،
ضوء قليل جداً.
سيتوهج عليك ليدخل عينيك
ومن ثمّ يعود إلي ويسكّن أفواهنا دون الرياء.
وعندما تتكوم حولنا
كل مَقاتل القربى هذه
فإن هذا الضوء القليل، هذا البريق الدقيق من
الرقعة الخراب،
هذه الخيمة على هيئة الريح التي هي عيناك
بمشعلها الواهن.
هذا القلب الخافق ببطينيه
اللذين ينبضان، ويضخّان
سيثير فينا وهجاً، وتوقاً
إلى أن نحيا،
بل سيتوهج من هذه الجذوة
ضوء قليل، ضوء قليل جداً
مشع،

حينما نمرّر كلمات قليلة عبر الطاولة
ببساطة كي نحظى بنفَس يكفي للحياة.

هامش في زمن الحرب

(اسمه لم يكن مكتوباً)
(حنّة أرندت)[٥]
والتر بينامين[٦] سلّ حياته
من الضنى المطبق، قاصداً
الجبال عكس جاذبية الحب
مرتقياً المنحدر الوعر لمنطقه المتحلّل
إلى حيث أنكرته اللغة
أتخمه سبات العالم العميم
ثم دم كثيف سال، نابضاً في العروق.
من يدري أين تراه حلَّ
بعد ذلك، عدا أنه لا يستطيع الاستمرار، مأزوماً
بالخيار الذبيح للتّاريخ الملاك
حطام هائل انقذف أمام
وجهه، برقات دقيقة تعيش على ضوء الشمس
فاشيات جديدة، في عسل صداقاته
اسمه غير مكتوب في أي مكان ليُرى.
هو الذي كان الأحبَّ بين الناس
لماذا لم يخبره أحد عندما كان حيّاً؟
لم يبقَ شيءٌ ليشده على التل
الملائكة لا يمكن أن تُعيد الجنون لمنطقه
الإنهاك يقتله، أكثر من الرعب
أكثر من اليأس، أو لاهوت البذاءة.
في النهاية – عندما ناداه ملاك التاريخ
باسمه ليسخر منه –
مشى إلى الأعلى، إلى الواجهة العمياء
وتخلّص من حياته على جانب التّل
المطل على البحر: أحد أجمل
الأماكن على الأرض، كما قالت حنّة أرندت
مثله هو، نصف الدرب إلى الأعلى
والنّصف الآخر إلى الأسفل.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)– ألتاب علي: بنغالي قُتل في الخامسة والعشرين من عمره على يد ثلاثة متطرفين.
(٢)– بيل فيشمان: مخرج أمريكي.
(٣)– بريك لاين: شارع في شرق لندن.
(٤)– ألدغت: البوابة الشرقية في جدار لندن.
(٥)– حنّة أرندت: فيلسوفة ومنظّرة سياسية.
(٦)– والتر بينامين: فيلسوف ألماني، وعالم اجتماع، وناقد أدبي، ومترجم.

❁ ❁ ❁

وجهٌ آخر للحب

هزوان الوز

هل الحب اختراع إنساني أم هدية الله لمخلوقاته الأرضيّة؟ مثل الحيوان والإنسان؟ إلا أن الحيوان أبدع في التعامل مع الحب غريزياً من دون قوانين أو شعائر أو ديانات، بعكس الإنسان الذي وظَّف كل شيء في حياته حتى يدافع عنه، ووضع القوانين في خدمته، فكان الهدف من الموسيقا والشعر والرسم والأدب نشر الحب، على الرغم من كل ذلك شَنَّ الإنسان الحروب التي راح ضحيتها ملايين الناس من دون سبب، وهو يتغنى بالحب والجمال، لقد قرأت كتباً وسمعت أغاني وحفظت شعراً من أجل أن أتعلم الحب الذي تعلمته لاحقاً من كلبة صغيرة اسمها كوكي، أحضرتها ابنتي إلى البيت، وهي من نوع كانيش، كنت وزوجتي رافضين للفكرة، فكيف ستعيش معنا كلبة في المنزل، إلا أن تعلُّق ابنتنا الوحيدة بالكلبة، وحرصنا على ألا نكون في نظرها متخلفين أو عدوانيين تجاه الحيوانات دفعنا لقبول الفكرة، وكان لطفولتي من قبلُ قصة مع الكلاب، فقد كنت وحيد أهلي ونعيش في برية بعيدة عن الناس، وأصبحت الكلاب -وحدها- أصدقائي، وتطورت العلاقة معها وتحولت إلى حب ثم عشق، وصار عندي مجموعة كلاب. هل أعيد ذاكرتي من جديد مع هذا الحيوان اللطيف بعد أن انتقلت للعيش في المدينة بحكم العمل، وبعد كل هذه السنوات؟

- العمل الفني: الفنانة لينا ديب.



علماً أنني الآن بأحوج الأوقات لذاكرة الطفولة لأنني أعيش حقيقةً جفافاً عاطفياً وإنسانياً، حتى من المقربين من روحي، صمت عاطفي يسكن داخلي لكنه لم يمت، يتنفس لكنه بحاجة إلى ضربات إنعاش كهربائية، لا أحب أن أكذب على نفسي، فقد كنت فعلاً بحاجة روح جديدة تسكن معنا بعد أن سيطر الملل على روح المنزل.

الحوارات ذبلت بيني وبين زوجتي، والذاكرة الزمنية لم تعد تروق للحديث بيننا، وبما أن لابنتي صداقاتها الخارجية أكثر من صداقات بعض الحكومات العربية مع أمريكا، ولا يوجد عندها وقت للجلوس معنا، ولاسيّما مع أمها، لذا جلبت الكلبة التي لا يتجاوز عمرها ثلاثة أشهر ووضعتها في البيت، على الرغم من عدم وجود وقت للتفرغ لها، وأصبحت الكلبة هي الشغل الشاغل لزوجتي في إطعامها وتعليمها السلوكيات الصحيحة، وبدأت زوجتي تأخذ دور المعلم والموجه والناصح للكلبة، مارست كثيراً من السلطة السياسية عليها وفكفكت كثيراً من العقد في داخلها، كل الوقت وهي تصرخ عليها بعبارات النصائح لتوجيهها بطريقة دكتاتورية، وأحياناً بطريقة لطيفة، ومن هذه الجمل: (تعالي إلى هنا)... (نامي هنا)... (اجلسي هنا)، تتكلم معها باللغة الفصحى، في حين يصبح الشجار قوياً ويحمى الوطيس ويعلو الصوت عندما تبول الكلبة في المكان غير المخصص لها، فتغضب زوجتي وتنسى اللغة الفصحى، وتنهال عليها بالشتائم باللغة العامية، وأحياناً يتدخل ما تبقى من الجيران بعد أن يصل صوتها إليهم، وأحياناً يظن الجيران أني أتشاجر مع زوجتي، وأن هذه التوجيهات كانت لي.

كنت سعيداً بوجود الكلبة معنا في البيت، فقد أعطت فرصة لزوجتي حتى تأخذ دورها كسلطة سياسية بعد أن فشلت في توجيهي، ونقصت وتراجعت نسبة الكآبة والضجر عندها، وأخذت دور القيادي الحقيقي، تحرك جو المنزل وأصبح فيه حياة أخرى وروح جديدة وضيف لطيف، كانت زوجتي تنصح وتربي وتوجه في حين كنت أتذكر طفولتي من خلال هذا الحيوان اللطيف، نشأت بيني وبينه صداقة، فعندما كنت أعود من العمل أو من أي مكان خارج المنزل، كان استقبالها لي عجيباً وغريباً، كله حب وشوق وفرح، وكم كنت بحاجة لمثل هذه المشاعر! ورحت أشعر بمعنى جديد في الحياة، وبأن هناك روحاً أخرى تنتظر قدومي.

حب من دون حوار أو كلام، وتحوَّل ذلك الحب بعد أن بدأت الحرب إلى ملاذ من الخوف، وأصبحت قذائف الهاون تتساقط في كل مكان من دمشق، وأصوات المدافع والقصف تنشر الرعب في المكان، ولا سيما المنطقة التي أسكن فيها، وهي قريبة جداً من حي جوبر، فأصبح جميع أهل الحي بحاجة بعضهم إلى بعض كي يهربوا من خوفهم ومن شبح الموت. عندما تسقط قذائف الهاون يرن في الحال هاتفي المحمول، زوجتي تسأل وتطمئن عني، عندها أشعر بحب ضائع من حياتي وها هو الآن يذكرني بنفسه، بدأنا نقترب من بعض أكثر في أثناء جلوسنا في المنزل، ولاسيّما في أثناء القصف نجلس في مكان آمن، وفي أغلب الأحيان في الحمام، وكانت الكلبة كوكي هي الأكثر رعباً قبل سقوط القذيفة، تشعر بها وتركض إلى حضني وتجلس، هل حضني مصدر أمان لها؟ لكن حقيقة هي مصدر الأمان والحب لي، عندما تجلس فيه أشعر أنها تريد أن تقول شيئاً أو ترسل رسالة صامتة إلى روحي.

الحب... الرعب... الخوف هي مفردات اللغة الأكثر استخداماً بالحوار في كل مكان... في الشارع... في البيت... في (الميكرو)، عندما نخرج من المنزل نسأل: هل سنعود إليه مرة أخرى أم لا؟ أنت وحظك!!! كوكي دائماً مستعدة لاستقبالي عندما أعود، تستقبلني بالفرح والرقص، كانت تعلم بالخطر والموت الموجود في الخارج، لكن ما ذنب هذا المخلوق اللطيف في أن يعيش الخوف والرعب الذي يشكله الإنسان في الحياة؟ حرب ليس لكوكي ذنب بها، على الرغم من الموت والخوف تحب الحياة، تريدني كل يوم أن أتمشى معها في شوارع حارتي خلف المشفى الفرنسي، أطلق على هذه المنطقة اسم (دائرة الموت)، لم يمر يوم من دون قذائف على هذه المنطقة، مات عشرات الأشخاص في شوارعها التي كانت تعم بالحب والجمال، إلا أنه الآن أصبح الخوف والموت اليد العليا في المكان، كل يوم صباحاً أنا وكوكي لنا (مشوار) في هذه الشوارع

والحارات، ولا ندري إذا كنا سنصمد في هذه الرحلة حتى نهايتها كل يوم، مؤشر الموت بدأ يشير إلينا، كل مرة تسقط القذيفة بعد عودتنا إلى المنزل بعشر دقائق، مرة تسقط في الحارة المقابلة، ومرة قبل خروجنا من البيت بدقائق، لكن كوكي تحب الحرية والحياة أكثر من البشر، وتشكر الله كل يوم على الشمس... على الهواء... على الحياة...

بدأت أشعر أن حواراً يدور بيني وبينها عند كل مشوار نقوم به، الحب الموجود في داخلها هيمن على روحي وهي التي كانت تحدد خطوات المسير واتجاهه في الشارع، الحب معها مستمر والموت مستمر والحرب مستمرة والصبر يتأرجح في داخلنا من الخوف، أنغادر الوطن ونترك كل الذاكرة التي بنيناها ونضيع في شوارع الغربة أم نصبر من أجل حب الوطن؟ أو يُرحِّل الموت الجميع من دون إذن أو جواز سفر أو تأشيرة خروج، هجرة كبيرة لسكان المنطقة، وخوف بلونه الأصفر المرتجف هيمن على هذه الحارات والشوارع، إغراءات غريبة وتسهيل ليس له مثيل في التاريخ للهجرة من الوطن، أستراليا... كندا... كل الأبواب مفتوحة للهجرة، ولم يعد خافياً ما لبعض المنظمات التي ترفع شعارات دينية وإنسانية من دور في تسهيل ذلك، كل يوم تكتشف منزلاً أغلقت أبوابه ونوافذه وذبلت أزهاره، أين أصحابه؟ هاجروا منذ أسبوع إلى كندا، حزن شديد أسود يمر أمام بصري عندما أشاهد هذه الأبواب والنوافذ المغلقة، أين هي الحياة التي كانت تعج بها هذه الحارات والشوارع؟! لماذا حي القصاع الذي يعدّ واحداً من الأحياء الدمشقية المزدحمة بالحياة يموت ببطء...؟! هذا الحوار يدور كل يوم مع كوكي عندما أتمشى معها، لقد سدَّت فراغاً كبيراً الذي بعد هجرة كثير من الجيران والأصدقاء، غياب الحوار في هذه الحرب كان أصعب من الموت، لا إمكانية للحوار مع أحد... حتى مع الأقرب إليك ثقافياً وفكرياً، فالحرب أحدثت شرخاً كبيراً بين الناس، المعارض معارض والمؤيد مؤيد والغبي غبي، لا أحد يستمع لأحد، مشاكل في الحوارات والمواقف على مستوى الأسرة، بين الأهل والأخوة والأولاد، طلاقات كثيرة حدثت في العائلة السورية بسبب الحوارات والخلافات.

أصبحت كوكي مصدر راحتي النفسية، عندما تجلس في حضني أو قربي أشعر بروح أخرى تعيش معي، وهي الآن تسكن في هذا الكائن اللطيف الجميل، هل أؤمن بتقمص الروح أو انتقال الروح من جسد إلى آخر، كل هذه الميثولوجيات الدينية أصبحت قريبة إلى عقلي، يا الله كيف وضعت كل هذا الحب في هذا المخلوق وحرمت بعض الناس منه، ما قصدك في ذلك؟ لقد تعلمت الحب من كوكي أكثر من كل الكتب التي قرأتها؟ إلا أن الحرب صنعت فراغاً كبيراً في الحب الذي يَدّعيه الإنسان. كل مشوار مع كوكي يصنع أملاً جديداً في داخلي، بدأت أسأل نفسي، وأستغرب

كثيراً من الأسئلة التي لا أستطيع الإجابة عنها، ومنها: هل حبي لكوكي فراغ عاطفي أم إنساني؟ أو أن عائلتي صغيرة لا تملأ الفراغ الذي في داخلي؟ أو هو هروب من المجتمع والناس الذين يرمون (الزبالة) في الشارع أو الذين يتقاتلون ويموتون؟ أو من الصمت الذي في داخلي؟ وجدت الآن من يستمع إليه، على كل حال زاد حبي وصبري، وزاد خوفي من المجهول القادم، هل يأتي يوم وأفتقد هذا المخلوق اللطيف المحب للحياة؟! كنت أشعر وأحس بذلك، سيأتي يوم نفترق فيه، لكن قبل أن يأتي هذا اليوم أو هذه اللحظة التي ستكون أصعب اللحظات في حياتي تمنيت أن يعطي الله لحظات لكوكي لتقول شيئاً عن الحب، وتعبّر عنه كما تعودت إذ لم يبخل الله عليها في أن أعطاها ذيلاً، هذا الذيل هو المعبِّر عن الحب، عندما تحركه هذه إشارة حب لك، وكلما زاد التحرك بسرعة كان الحب أكبر، لكن أستغرب تفكير بعض الناس بحق المخلوقات الكونية كالحيوانات، لا أعرف لماذا نشبه دائماً الإنسان السيِّئ بالحيوان... كالكلب أو الحمار، لا أعرف لماذا؟! لماذا لم تستطع كل ثقافاتنا الدينية والاجتماعية التقريب بين الإنسان والحيوان، بعكس المجتمع الغربي، على الرغم من علمانيته استطاع أن يفهم روح الحيوان عن قرب، وأن يفهم نفسية الحيوان، ولاسيّما الكلب، وأن يعيش معه، ولم ينعت أو يسمي أو يشبه الإنسان السيِّئ بالحيوان. مع الإشارة إلى أن تاريخ الشرق وآدابه تقول عكس ذلك، فأجمل القصص هي قصص كليلة ودمنة لابن المقفع عن الحيوانات وهي تكلم بعضها، وعن الحوارات الرائعة التي تشكل حباً بينها، وكان الثعلب المكار هو البطل في أغلب الحلقات، ودائماً هو الخاسر أمام الحب والإخلاص.

اشتدت الحرب، وكثر سقوط قذائف الهاون وازداد عدد الذين هاجروا بعد أن توسعت دائرة الموت لتطال كل شوارع دمشق، وزاد حبي لكوكي أكثر، لم أعد أتخيل صباحي من دونها، أو أشرب قهوتي من دون أن تكون أمامي، إصرارها على الحياة وحبها للشارع بدأ يقلقني، هل سنموت معاً في هذه الشوارع المهجورة وأمام هذه المنازل الكئيبة، كوكي أرجوكِ لا نستطيع الخروج كل يوم بسبب اشتداد القصف أحياناً، لكن حبي للحريات التي نبحث عنها في حياتنا كان يمنعني أن أقول لها (لا)، وخرجنا في أحد الصباحات وكان القصف شديداً، وبدأت قذائف الهاون تتساقط في محيط المنطقة خلف المشفى الفرنسي، والدخان يتصاعد من كل مكان، وكوكي تتمشى وتشم رائحة آثار بول الكلاب الذكور الموجود على الأشجار، هذه العملية من ضمن البيولوجية الحيوانية في إعطاء إشارة للجنس بينهما، عملية بيولوجية بحتة، وأنا مرعوب وخائف وهي تمارس الحب من خلال الشم، ولم تكترث أو تخف من أي شيء قادم يطلق الموت أمامنا.

حدث ما كنت أخافه، كانت كوكي تقف بعيدة عني قليلاً تشم رائحة على إحدى الأشجار للبحث عـن بقايا الحب، فجأة ركضت باتجاهي، شعرت بشيء خطير قـادم، سقطت القذيفة بعيدة عنا بضعـة أمتار، وتطايرت الشظايـا في كل مكان، وكانت إحداها من نصيـب كوكي، اخترقت قلبها المحب، ركضت إلى كوكي ولم يعد يهمني نفسي، هل أصابها شيء؟ أخذت كوكي بين يدي وكانت تنظـر إليَّ بعينيهـا السوداوين وهي تلفـظ أنفاسها الأخيـرة، لم أتحمل ما حصـل، صرخت من ألمـي وحزني بصوت مرتفع، كنت أريد أن يصل صوتـي إلى الله أولاً كي أسأله: لماذا خلقت هذا المخلـوق المجـرم الذي اسمه الإنسـان؟ ماتت كوكي بين يدي، شعـرت أن العالم كله مات بموت كوكـي، رنَّ هاتفـي الجوَّال وكوكي بين يدي جثة هامدة، زوجتـي تسألني وهي مرعوبة: أين أنتما؟ قلت لها: نحن في حديقة جورج خوري نلعب أنا وكوكي، لم أستطع إخبارها أن كوكي ماتت. قالت: القذائـف في الخارج تملأ المكان، عد إلى البيت أنت وكوكي، عودا بسرعة. أجبتها: سنرجع لكن ليس الآن، سنذهب مع صديقي إلى منزله كي أُعرِّف كوكي بكلب ذكر للتزاوج مستقبلاً، لا أريد أن أحرم كوكي من متعة الحياة والأمومة.

انتهت المكالمة السريعة لكن قلق زوجتي كان واضحاً.

نزف الدم من كوكي على يدي، هذا الدم الأحمر لحيوان بريء ذنبه أنه يعيش في عالم لا يعرف الحب، لا أدري ماذا أفعل، خلعت معطفي ولففت كوكي به، وكان المعطف واسعاً وضم جسد كوكي كلـه، ومشيـت... إلى أين لا أعرف، لكن ما أعرفه أننـي أحمل حباً كان يواسيني في هذه الحرب، أحمـل كل أحزاني، لم أستطع متابعة المشي، جلست علـى حافة أحد الأبنية المهجورة، واتصلت بصديـق يعمل مزارعاً في حديقة التجارة وشرحت له مـا حصل، قدَّرَ موقفي، وخلال دقائق كان عنـدي، قادماً على دراجته التي ثَبَّتَ في مؤخرتها (سحَّـارة بلاستيك)، أخذ كوكي مني ووضعها في السحارة وغطاها بالمعطف، رحلت كوكي مثل كثيرٍ من الأرواح البريئة في هذا الوطن.

المشكلـة أنـي لا أستطيع أن أعبر عن حزنـي أمام النـاس لأنهم سـوف يسخرون مني بوصفهم يجهلـون العلاقة الروحيـة التي عشتها مع كوكي، حـزن صامت سأحتفظ بـه لنفسي، ولن يعرفه ويشعر به إلا زوجتي، لكن كيف سأخبرها بذلك؟ لا أعرف.

رجعت إلى البيت وحدي من دون كوكي والمعطف، شعرت زوجتي بشيء، حاولت أن أكذب فقلت لها تركتهـا عنـد صديقي من أجل الزواج، يمكنك أن تكذب في كل شيء وتخفيه إلا الحزن، سقط الدمع مـن عيني فجأة، لم أستطع التحمـل، ولا سيما عندما شاهدت أغراض كوكـي في المنزل، الصحن

الــذي تــأكل منه، وبعض الألعاب التي تلعب بها كي تظهر فرحهــا. قطعة حديد يسمونها شظية كانت السبــب، مجموعة مسامير مجمَّعــة في هذه القذيفة أنهت حياة عشـرات الأرواح، الحياة تحتاج إلى حــب وعطاء وإيمان، في حين يحتاج الموت إلى مسمــار فحسب، بكت زوجتي وحضنتني لأنها تعرف العلاقــة بينــي وبين كوكي، فراغ كبير تركته في البيت، لم يعد أحــد يستقبلني بفرح عندما أعود من العمل، كانت تنام تحت قدميّ في الفراش فتدفئهما، كنت أقص عليها قصصاً عندما نتمشى...

انتهــت رحلة الحب مع كوكي لكن الحرب مازالت قائمة والموت على قدم وساق، والهجرة تزداد كل يوم، والبيوت المظلمة يزداد عددها، والظلمة تشتد أكثر، ولم أستطع أن أنسى كوكي، حاولت أن أخرج مــن هــذا الحزن الصامت فاجتمعت بصديــق قديم كان يملك محلاً لبيع قطــع السيارات في منطقة القــدم، وخلال حديثي معه تبين أنه تحول إلى تجارة المــواد الغذائية بعد خسارته لمحله والبضاعة، وأبــرم عقداً مع إحدى المنظمات الدولية لتأمين السلل الغذائية، وتحسنت أوضاعه المادية، واشترى مزرعــة فــي منطقة صيدنايا بسعر زهيد من أحد أقربائه الذين هاجــروا، ووضع فيها كلباً للحراسة، أسمــاه عنتــر لأنه يحب القوة، ودعاني إلى المزرعة لنتناول وجبة شواء بالطبيعة في الهواء الطلق، إلا أنّ لــي موقفــاً من أكل اللحوم بعد أن عشت مع كوكي، وحرَّمــت على نفسي لحم أي حيوان، كيف يُذبح الحيــوان ويُؤكل على الرغم من أنــه يحمل مشاعر وأحاسيس وحبًّاً أكثر مــن الإنسان؟! وبعد دراستي للحيوان بيولوجياً وسايكولوجيّاً، وبعد أن استعنت ببعض المواقع الإلكترونية توصلت إلى نتيجة: جميع الحيوانات تملك أحاسيس ومشاعر يستطيع بعضها أن يعبر عنها لأنه يملك ذكاء خاصاً.

قررت زيارة المزرعة ومشاهدة المنــاظر الطبيعية الجميلة، وهي فرصة لأخرج من دائرة الموت فــي هذه المنطقة، فربما تهــدأ روحي قليلاً، والأهم أن أشاهد الكلب مــن نوع (الشالو) الألماني كمــا أخبرنــي، وفي داخلي ســؤال يشغلني حول صديقــي، فأنا أعرف أنه قاسٍ جــداً، حياته كلها تجــارة، وتخلو من أي مبادرة إنسانية على الرغم من أنه مرتاح مادياً، وليست لديه أي ميول فنية أو ثقافية، لذا كان إصراري ورغبتي في زيارة المزرعة لمعرفة كيف يتعامل مع الكلب.

تواعدنــا يوم الجمعة وذهبت معه في السيارة، بعد ساعــة وصلنا المزرعة، قال: انظر إلى هذه الفيــلا... وإلــى هذا الحجــر الحلبي الأصفر... وهــذا الرخام الإيطالي. وأنا عقلــي كله مستنفر لمشاهدة الكلب عنتر، فسألته: أين عنتر؟ أجابني: (طَوِّل بالك حتى تتعرف على المزرعة).

وأكمــل شرحه عــن مزرعته ومنجزاته حتــى وصلنا إلى البــاب الخارجي والســور، وأسهب في حديثــه عن المبالغ الكبيرة التي دفعها في متابعــة تجهيز المزرعة والتوسع بها، وأنا بالي مشغول

ومتلهـف لمشاهدة الكلب عنتر، وبعد مقاطعته أكثـر من مرة وإصراري أخذني إليه، كان مربوطاً بجنزيـر في آخر المزرعـة، يجلس وحده - من دون بيت- تحت الشمسـ والمطر، لم أتحمل هذا المنظـر، وتطايـر صمام العاطفة في عقلي وكدت أصرخ في وجهـه، إلا أنني ضبطت نفسي قليلاً لأنني أعرف أنه شرير ويمكن أن يربطني مع عنتر بالجنزير نفسه، قلت له بكل أدب: ألا يمكن أن نُحَسِّنَ ظروف عيش عنتر أكثر من ذلك؟

فنظر إلي نظرات استغراب وعيونه تقدح شرراً، قال: ألم تَرَ كيف استقبلني عنتر عندما شاهدني، لو حَسَّنت له الظروف لما استقبلني بهذه الحفاوة والفرح، المثل يقول: (جَوِّعْ كلبك بيلحقك).

اقتربـت مـن عنتر وبـدأت أتلمس رأسه كمـا كنت أتلمس كوكـي، شعـرت أن الله كان الوسيط بيننـا، اندمج معي وجلس على الأرض، وبدأ يحرك ذيله بسرعة، انزعج صديقي من علاقة الحب السريعـة التي تكونت بيننا، فصرخ بوجه عنتر وشتمه وكاد أن يضربه، شعر عنتر بخلجات روحي وعاطفتي ومحبتي له، والكلاب تمتاز بهذه الصفة الخارقة، هي تعرف الإنسان من رائحة يفرزها جسـم الشخص الذي تقابله، تعرف إذا كنت خائفاً أو تكرهها أو تحبها، لذا كان عنتر ذكياً جداً، فقد تعرفني بدقائق. وعلى الرغم من أنني منذ سنين طويلة وأنا أقول للناس: إنني أحبكم، وأفعل أشياء جميلة كثيرة كي أترجم هذا الحب، إلّا أنّ أحداً لم يفهمني، حتى زوجتي... وأي خلاف في وجهات النظر بيننا يجعلها تتخلى عن سنين الحب الطويلة بدقائق، لا يوجد أي كيمياء بيننا سوى السنوات التي قضيناها معاً والقوانين الأُسَرِيّة في المحافظة على المنزل.

اعترضـ صديقـي الإنسان علـى السلوك اللطيف لصديقـي الحيوان عنتر، ومنهـا أنه لا يعوي كثيراً، يجب أن يعوي كثيراً كي تخاف الناس منه، ويجب ألا يحب أحداً سوى صاحبه.

وهنـا أبديـت استعـدادي لأخذ عنتر إلى بيتـي إذا كان لا يريـده ولا يعجبه، فقـال: سأفكر في الموضـوع. واستأذنت صديقي الإنسان بأن يسمح بجلوس عنتر معنا عندما نتناول الغذاء، فوافق على مضض.

جلست إلى الطاولة في الهواء الطلق، وأرسلت نظري نحو المناظر الجبلية حيث بعض الأشجار التائهـة تتوزع على قمم الجبال، وانصرف صديقي للإشراف على الناطور وهو يشوي اللحوم في حين طلبت منه أن يشوي لي باذنجاناً طازجاً قطفته من مزرعته، طبعاً بعد أخذ إذنه.

جلس عنتر بجانبي، في حين وضع صديقي بارودة صيد بجانبه، خاف عنتر من هذه البارودة، شعر بخطـر أو بموت قادم من هـذا الاختراع الإنساني المجرم، حاول الهرب أو الرجوع إلى مكانه في آخر

المزرعة حيث الجنزير المربوط بعمود، وفجأة حمل صديقي البارودة وركض باتجاه شجرة وأطلق النار على عصفور فيها، سقط العصفور وهرب عنتر إلى آخر المزرعة، وأنا تلخبطت كل أنسجتي الإنسانية، لم أعد أعرف خيطاً من خيط، صبرت كثيراً وأخذت نفساً عميقاً، ثم شهيقاً مع زفير، الشهيق للصبر والزفير للعقل كي أستوعب المشهد، سألته: لماذا قتلت العصفور...؟! إنه مخلوق جميل يُوَحِّدُ الله ضمن هذا الكون، يقف على الشجرة كي يلقي عليك السلام لأنه أنِسَ وجودك، إنه مخلوق آخر في هذا المكان أراد مشاركتك الحياة، لماذا قتلته...؟! إنك تأكل اللحم الآن ولست بحاجة إلى لحم هذا العصفور الذي لا يتجاوز لقمة في فمك؟ قال: الصيد هواية، ولقد حللها الله.

فسألته: أليس لديك هواية غيرها؟ ارسم، اعزف، اقرأ، اكتب، اجمع طوابع، غَنِّ، كل هذه هوايات إنسانية أجمل من الصيد.

عَلَّقَ: هذه هوايات للنساء!

انتهى الحوار هنا، ولقد أنهاه عندما غَيَّبَ البعد الإنساني كله عن الأمر، إذ لا مجال للحوار معه، لم أستطع البقاء طويلاً بعد ذلك، اعتذرت بحجة أني تلقيت اتصالاً هاتفياً من زوجتي وغادرت المزرعة.

وبعد شهر التقيته مصادفة في الشارع بالقرب من منزلي فقال: مات صاحبك عنتر، أمس أصدرت حكم الإعدام عليه، ولقد نفَّذه ناطور المزرعة، والسبب أنه أفلت من الجنزير وأكل إحدى الدجاجات، وهذا مصير الخائن، لقد خانني، عوضاً عن أن يحرس الدجاجات، أكل إحداها.

قلت له: لأنه جائع ويريد أن يأكل، وأنت لم تتركه يعيش مع الدجاجات بحرية، كان سيدافع عنها عندما تتعرض للخطر، لكنك ربطته بالجنزير ولم تطعمه، ماذا كنت تنتظر؟ ولماذا أنت تأكل الدجاج وهو لا؟ ولماذا أنت قتلت العصفور؟ قتلته للمتعة كي تفاخر بأنك صياد ماهر، وهو أكل الدجاجة كي يعيش، ولا يستطيع أن يأكل غير اللحم بحكم تركيبته البيولوجية، أما أنت تستطيع أن تأكل الخضار والفواكه والبقول لكنك تصرّ على أكل اللحم.

انتهى الحوار معه وأصوات انفجار القذائف تنشر الرعب في الحي، كنت أتمنى أن تصيبه إحدى القذائف كي ترتاح البشرية من هذا الكائن العجيب، وحاولت أن أطيل الحديث معه في الشارع، فلربما تأتي القذيفة.

سألت نفسي: هل من المعقول أن يقوم الناطور بقتل الكلب؟! لا يمكن أن يفعل الناطور ذلك، إنه إنسان فقير، والفقير يصون العشرة أكثر من أصحاب الأموال، مستحيل أن يقتل الناطور الكلب، علماً أن صديقي الغبي قال: بعد إطلاق النار على عنتر، حفر الناطور له قبراً ودفنه في المزرعة،

وأرسل لي صورة القبر مع أنني لم أكن راضياً عن ذلك، إلا أن هذا الناطور مؤمن ويوجد ودّ بينه وبين الكلب، لذا لم أمانع في دفنه بالمزرعة.

مازلت أشك في هذه الرواية، وكنت أتمنى أن تكون غير صحيحة، لأنني سوف أخسر اثنين في حياتي... الكلب الوفي وثقتي بالفقراء لأنهم طيبون.

بعد أسبوع اجتمعت بصديقي مصادفة للمرة الثانية في الشارع نفسه، وحاولت أن أهرب منه لأنني لا أريد مقابلته، لكن لم أستطع لأن الشارع ضيق وكان في مواجهتي، رمى السلام كالعادة، وأنا أعرف أنّ المشاعر كاذبة بيننا ومن كلينا، ابتسم وقال: هل تعلم أن ناطور المزرعة كان كذاباً ولم يقتل عنتر؟ لقد صنع قبراً وهمياً كي يوحي لي أنه قتل عنتر، منذ يومين ذهبت إلى المزرعة، وعلى مسافة مئة متر من باب المزرعة فوجئت بعنتر قادماً من الجبل، وما إن لمح سيارتي حتى ركض نحوها وجلس ذليلاً وكأنه يطلب المغفرة، وكان يظن أنني سوف أغفر له، ويعتقد أنني مصدر أمانه ويوجد صداقة بيننا، إلا أنني لم أغفر له خيانته فسحبت مسدسي وأطلقت النار عليه، أصابته طلقة فهرب، وتبعته بالسيارة، وأطلقت عليه عدة طلقات حتى سقط مضرجاً بدمه، هذا هو مصير الخائن، وطردت الناطور الكذاب من المزرعة لأنه خائن مثل الكلب.

عندما سمعت هذا الكلام لم أفعل شيئاً، ولم أستطع قول شيء، شعرت أني خارج الزمن، وبدأت أصرخ وأعوي مثل الكلاب والذئاب، ورفعت رأسي إلى السماء متوجهاً إلى الله، سمع عوائي جميع الجيران المتبقين في الحارة الذين لم يهاجروا حتى الآن، وأطلت وجوههم من النوافذ ليعرفوا ما حدث، وبعد أن انتهيت من العواء، وبعد أن هرب المجرم من أمامي، وخاف من عوائي، وخاف أن أعضه، نطقت كلمتين فحسب، ولم أستطع أن ألفظ غيرهما: لماذا يالله... لماذا يالله؟

ألا تكفينا روائح الموت وأصوات قذائف الهاون تملأ المكان؟ مات الإنسان، ماتت كوكي، مات عنتر، وبقي الغباء... وبقيت الغريزة...

لكن بقي الناطور أيضاً وهو بريء من دم عنتر.

❁ ❁ ❁

السـرد...

كنْ كالضوء

سامية إسبر

لم أستطع أن أمنع نفسي من البكاء بصوتٍ عالٍ وأنا أمشي في الشارع، لم يكن يعنيني المارّة ولا أي شيء في هذا العالم المتعَب، كنت أريد فحسب أن أبكي على عمر هرب مني وأنا أبحث عن كتف إنسان أضع رأسي عليه ويسمعني، هل أنا أصنع الحزن بيدي، هكذا قالوا لي، أم ولدتُ حزينة؟!

اليوم عندما عدنا من القرية، جلسنا في المقعد الخلفيّ، وامتدّ نظري بعيداً فلم أرَ شاباً واحداً تحت هذه الأشجار الجميلة، أين أنتم يا شباب التين والزيتون وأغاني الحب والأيام الجميلة، أنتم لم تولدوا للحرب، للدم، لقد ولدتم للعلم، للحب، لقطف التين والزيتون والعنب، أين أنتم؟ لكن غيابكم ليس إلا لحضورنا جميعاً.

كان سائق سيارة الأجرة حزيناً تبدو عليه ملامح التعب والانكسار، زوجته مريضة وأحواله سيئة، نظرت إلى ابني الذي يجلس إلى جانبي فشعرت أن لحياتي معنى بوجوده.

وحين وصلنا إلى جبلة، جبلة مدينتي الجميلة الصغيرة، آه أيها البحر كم أنت قريب وكم أنت بعيد ككل شيء جميل في هذه الحياة!

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.



البارحـة، قرأت قصيـدة ملأها بالجمـال شاعرها تتحـدث عن الامتـلاء، ومصادفة، منـذ يومين، كنت أقول لنفسي بصورة تلقائية لماذا لا أشعر بالامتلاء؟...

لمـاذا ضاعـت حياتـي سُـدىً، هـل هـي تربيتنـا، التـي لم تعلمنـا كيـف نستفيد من عنفوان الشباب وجماله وقدرته على العطاء. لماذا نحـن ميِّتون قبل أن نولد! عاجزون... محبطون؟!

منذ عام، سألني أبي: كم عمرك؟ وحينما أجبته، قال: أنت تبالغين، لم يصدق أني كبرت هكـذا، فوجئ كثيـراً وقلت بماذا أجيبـك بعد أن أنظر فـي المرآة أو بعد أن تتلامس يـداي التعبتان، فأرى البقع البنية التـي ورثتها عنك والتي تحدثني عن عمر مرّ وزمـنٍ انقضى من دون أن أحقق شيئاً لذاتي.

حينمـا كنت صغيـرة، كانـت أمي تضـع يـدي بيـن راحتيها وتقـول لي: انظـري مـا أجملهـا، لأنـي أحبك ولم أُتعبك بالعمل معي في المنزل.

أمـي الحبيبـة الرائعة، يبدو أن التعب كان يعرف أننا سنلتقي، كان ينتظرني، فتركني أصل إليه على مهل بعد أن فارقتك.

البارحـة، لـم أستطع النوم، كان آخـر ما شاهدته فـي التلفزيون، صورة طيـار شاب، سقطت طائرته ونجا ولكنه لم ينجُ من الوحوش التي كانت تحيط به من كل الجهات، كان في عينيه رعب العالم كله وفي وجهه جمال الوطن كله.

سبع سنوات من الحرب، سرقت أحلامنا، شبابنا، طفولة أطفالنا. حتى الآن، لا نصدق حينما نرى الصور والمشاهد الدموية التي تتكرر كل يوم، سبع سنوات هي عمر طفل جميل، يحب أن يلعب، يصرخ وينادي: بابا... ماما... أخي... أختي...!

وقد لا يجد من يرد الجواب في هذه الحرب السوداء.

كل صباح، نستيقظ على أمل جديد، يبدّده خوف جديد أو تفجير جديد، لكن أملنا لن ينقطع.

اليوم، أخذت ابني إلى مركز تعليمي يساعد المعاقين، والتقيت بأم تمسك بيدها طفلاً صغيراً عمره سنتان.

قلت لها: ماذا حلّ به؟! أجابتني: إنه لا يتكلم، لقد كان في حضن أبيه عندما حدث التفجير، فمات أبوه وبقي هو.

آه، كم نحن بحاجة الى قليل من الفرح، كيف سنفرّغ هذا الألم؟

كيف سنشعر بالامتلاء؟!

وأعود إلى القصيدة الجميلة التي تقول: «كي تعيش بامتلاء صفّ دمك من كل شيء إلا الحب، كي تعيش بامتلاء آمن أن الدروب ليست لك وحدك، كن كالضوء الذي يغمرك الآن أنت وغيرك».

ما أجمل الاثنين، الحب والضوء، هل نستطيع أن نعيشهما بامتلاء؟

البارحة في العمل، تراكمت همومنا مع أحاديثنا المظلمة، قالت إحداهن أخي مخطوف، زوجي شهيد، ابني مفقود...

أيتها الهموم كم سرقت من أحلامنا وشبابنا ولحظات السعادة التي من حقنا أن نعيشها ولا نجدها؟!

أحياناً تكون سعادتي مع فنجان قهوتي وتكتمل إذا استطعت العثور على نص جميل لشاعر أو كاتب مضيء يجعلني أغيب عن عالم الظلم والألم وأحلم وأحلم، فأنا بطبعي امرأة فوضوية، أوراقي دائماً ممزقة، أما أنت يا صديقي الغائب، أين أنت، آخر مرة رأيتك فيها، كان قد شاخ شعرك وابيضّت ذقنك وكنت تلملم ما بعثرته أنا من فوضى حولك. أما أنا، فكنت أجلس على عتبة الباب، أضحك من صبرك، أساعدك ثمَّ أبعثر ما جمعناه، وكطفلة ساذجة أقبلك، أتطاير حولك، حلماً لا يريد أن ينتهي، عصفوراً يعشق صاحبه، أرسمك ثمّ أمزقك، ألعب بالريشة كما أريد، أستخدم كل الألوان، أرسمك بفوضى، فأنا امرأة الفوضى، أين أنت الآن يا رجلاً يحرسني، من سيحرس أزهاري، أحلامي...

أسمـع صوتك، أراك، أناديك فأنت هنا وهناك، في كل مكان في حياتي، آه، لو تقرع الباب الآن فأصرخ: ما الذي جاء بك في هذا المطر العنيف؟!

فتضحك وتقول: حلمت بك، تعالي نركض ونغني للمطر، أنا أعرف أنك تعشقين أنشودة المطر: «وتستفيق ملء روحي رعشة البكاء ونشوة وحشية تعانق السماء...».

مطر... مطر... مطر.

لو تقرع الباب الآن وتستجيب لآمال عتيقة ولعمر يهرب... مطر... مطر... مطر.

وها هو القلم مازال يبحث عن كلمات جديدة ويسرق الخوف كل التعابير، أصوات الشوارع توقظ الذكريات فأستفيق من حلمي لأرى نفسي متكئة على أشيائك يا رجلاً ضاع في زمن الحرب وتركني وحيدة مع أسئلتي الكثيرة التي ليس لها جواب ويبقى لي سؤالي لنفسي: متى سأشعر بالامتلاء؟!...

حينما انتهى وقت عملي، عدت إلى المركز لأصحب ابني إلى البيت فشاهدتُ طفلاً جميلاً صغيراً، سألت: هل هو جديد؟... قالوا: نعم... ماتت عائلته كلها بقذيفة حاقدة فأتوا به إلى هنا.

كن كالضوء يا طفلي الصغير، صفّ دمك من كل شيء، كن كالضوء يا صديقي الصّغير.

❁ ❁ ❁

المرأة الصوت

علي الرّاعي

لا إخالني أنسى يوماً تلك الليلة، في ذاك الحي الهادئ المريح، على الشاطئ في مدينتي البحرية، حيث كنت في ضيافة أختي.

كان الليل قد انتصف، وكل من في العائلة قد خلد إلى سكون السرير، بعد يوم قضيناهُ في نزهة ساحلية، جعلتنا نمتلئ جمالاً حدَّ التخمة، وكلّتْ عضلاتنا حدّ الوهن.

أخذتنا أختي إلى المنزل، ونصحتني بغطس قَدَمَيَّ في ماء فاترٍ ممزوج بالملح والكلور، ثم أستمتع بتدليكهما... حينما أنا في أتمِّ الاسترخاء فوق السرير، أُنصتُ إلى دبيب النشوة في قدمَيّ، اللتين ما عَرفتَا عناية كهاته، منذ قدومي إلى المدينة من الريف.

هبَّ صوتٌ حزين من الدُّور المجاورة، يتسللُ من شقوق النافذة. صوتٌ نسائيٌّ لمرأةٍ تبدو محترفة غناء... امرأة تشبه «فيروز» في إلقائها.. (نوتة) ثم أخرى... يرتفعُ الصوت... يعلو تدريجياً... يتبحبحُ... ينزلُ درجةً... يتحشرجُ... ثمّ يصعدُ ثانيةً ليهوي بعدها، ويتكسر في موجة بكاءٍ... بكاءُ امرأة تحاول أن تصرع ألماً... ألمٌ كثيفٌ كسماء حُبلى أحسستهُ عليّ شيئاً فشيئاً. تماسكتُ، غير أن ذاكرة آلامي بدأت تستفيق.

- العمل الفني: الفنان عبد الوهاب حمزة.



حاولتُ أن أعود إلى التركيز على قدميّ بعد أن بدأ صوت البكاء في الانخفاض... صوتُ المطر زفّ هو الآخر دون استئذان، كما هي الحال على طول الشريط الساحلي السوري، ليدغدغ آذان الصمت، ويستفز صوت المرأة القادم من الدور المجاورة، الذي ما يلبث يُعيد الكرّة من جديد:

يرتفعُ... يتبحبحُ... يعلو... يتحشرجُ... ويهطلُ في انتحاب شديد، ليتسرب إلى روحي محركاً مشاعري ومدثراً إيايَ برداءٍ من الحزن. لكأنّ الصوت صوت أمي... لكأنّه عُصارة جراحي الممتدة على طول سنين عمري... ينزفُ قلبي وقد توحّد مع وجع الصوت.

مَنْ هذه المرأة؟ وما سر هذا الألم؟

نهضتُ من السرير وقد أحسستُ رغبةً عارمةً في الكتابة، وكأنّ قلمي بدوره أراد أن يجهش بالبكاء. وإذا بي أتورطُ في نسج قصةٍ تليقُ بهاته المرأة من خلال صوتها. استعنتُ بخيالي، وشكلتُ «بورتيريه» أوليّاً:

إنها بالتأكيد محترفةٌ للغناء، يبدو من خلال غنائها أنها تتألم. ربما، بالغتْ في نبيذ العنب الأحمر الحلو الذي يُشرب دافئاً في كؤوس صغيرة. في هذا الفصل، تفرغ في جرعة واحدة فيوصلك إلى الثمالة -إن أكثرتَ منه طبعاً- بفن ثقافة عريقة تحسن الثمالة كما تحسن الصحو... الذي سقطت في حبّه منذ اللحظة الأولى.

لكن الثمالة لا تبكي إلا من كان من قبل حزيناً...؟!

فما سبب هذا الحزن الدفين؟

إنه ألم يشبه ألم الفقدان، لا بد أنها فقدت شيئاً مصيرياً بالنسبة إليها. وماذا يمكن أن يكون مصيرياً بالنسبة إلى مغنية غيرُ صوتها؟

أجـل صوتهـا... إنها فقدت صوتها... ولهذا تحاول الغناء لكن سرعـان ما يخونها... وهذا سرٌّ معـاودة الكرّة. ففي كل مرة تحاول أن تطلق العنـان لحبالها الصوتية لكنها تتعثر كلما حاولت أن تعلو بها إلى طبقات رفيعة...

نعم وجدتها... وجدتها...!

وهكذا وجدتني أكتبُ قصة امرأة، أو بالأصح قصة صوت يصارعُ موته.

ترنيـمُ المطر يحتدّ، ودقاتُ قلبي يرتفعُ إيقاعها، بعد كلِّ هـدأةٍ... ارتفاع صوت المرأة الغريبة بالدور المجاورة.

كم مرةٍ غنت وبكت وهدأت؟ وأنا مشدودٌ إلى قلمي وإلى صوتها الذي ينفذُ إلى مسام روحي في حين أسكب على الورق قصة أعرفها... تكاد تكون قصتي؛

قصة فقدان.. فقدان ما يُشكّل معنى لحياتنا.

ماذا لو فقدت بدوي القدرة على الكتابة؟

هاجسٌ أعرفه، اتّضح أمامي الآن عارياً كطيف أخافه. بكل قسوته، بكل الدمار الذي يعِدُ به.

نعـم، لهذا السبب وحّـدَ صوت الاحتضار بيننـا... فأضحتْ صوتـي وصرتُ حروفها التي تختنق لحناً بحنجرتها.

ظللنا على هذه الحال طوال الليل:

قلم ينسجُ حكايةً من حبالٍ صوتية... وصوتٌ يتسلقُ حبالاً لا تفضي إلى شيء... بينهما جدارٌ وجوار.

وطلع النهار، وخمدَ الصوت، ونهضتُ لأن برنامج يومي لا يتحمل التأخير.

ماذا لو صادفتها خارجةً من منزلها؟

لا... لا أريدُ معرفة امرأةٍ صنعتُ قصتها من خلال صوتها. إنها ليست امرأة بالنسبة إليّ، إنها صوتٌ فحسب، صوتٌ يصارعُ الموت... إنها صوت الفقدان.

كان برنامجـي حافـلاً، قضيـتُ النهـار فـي مطـاردة عناويـن الكتب علـى أرفـف المكتبات، والمحاضـرات «العصمـاء» فـي دار الثقافـة، ونزهـات بين أطـلال الحدائق ووجبـات غنية في اختلافها، كثيرة في مذاقاتها مع أصدقاء أوغاد.

وجاء الليلُ، ووجدتني في سريري عند أختي، أنتظرُ بزوغَ الصوت، وقد بدأ مفعول نبيذ الاشتياق يرفعُ من حرارة حنيني. لكنّ الصوت لم يبزغ، وكليْلٍ خانه القمر حزنتُ على امرأة/ صوت ألهمتني قصةً حمّلتها إسقاطاتي الخاصة.

أخذتُ القصــةَ وبدأت في تنقيحها، مُضيفاً إليها جوانب درامية جديدة... رسمتُ للمرأة وجهاً مــن تخوم حلب الشهباء، هادئاً حـدّ البرود، ببشرةٍ بيضاء ناصعة تخلـو من كل بصمات الزمن، وأحمر شفاهٍ قانٍ يُظهرُ بياضَ ملامحها وسوادَ شعرِها الحريري.

قـدٌّ متوسـط الطول، نحيفٌ كقـدٍّ فراشة، يتوسطهُ خصـرٌ من فرط ضيقه يـكادُ يكون منعدمَ الوجود. وألبستها أناقةً تليقُ بألمها - يتعاطفُ القارئ مع الجمال لا مع القبح - اختلقتُ لها ماضياً مشحونــاً بالتناقضات والعنف العائلــي. أمّاً تخلت عنها، وأباً منغمساً فــي الشراب. فقراً وكفاحاً وكثيــراً مــن العزلة لتكون موهبتها هي الهدية الوحيدة التي منحتهــا إياها الحياة... وهبتها ذكاءً يجعلهــا تلمسُ قيمة هذه الهدية وتجعل منها خلاصها... تكرّمتُ عليها بعبقرية أم كلثوم في جعل موهبتهــا أكبــر من كلِّ حب. ورفعتها إلى أعلى مدارج الشهرة والعزّ قبل أن أسلبها ما يُشكّل معنى وضرورة لاستمرارية حياتها... صوتها الجهوري البحاح...

تأثــرتُ بهــذه القصة وأنا أعيد قراءتها وكأنها حقيقية... ماذا لـو أصبتُ في تخميناتي وكانت حقّاً هذه هي تفاصيل حكايتها؟

أنهيــتُ القصــةَ تاركاً باباً مواربــاً للتأويل، فالنهايــات المفتوحة كانت دائمــاً تستهويني. ليظلّ السؤالُ عالقًا: وماذا بعد؟

هل ستقبلُ على الانتحار؟...

هل ستجدُ في دواخلها القوة لابتكار معنى آخر لحياتها؟...

هــل ستتحرر من أسْرِ الشهرة، أخيراً لتعيش حياةً عادية كما تتمنى؟... هل...؟... وهل... ؟... لأدعَ للقارئ متعة اختيار النهاية التي يريد، موظفاً بدوره إسقاطات من حياته الخاصة...

جاء الصباحُ، ولم أكن قد عرفت طريقاً للنوم مرةً أخرى... كنت، فحسب في حالة من النشوة لا يعرفهــا إلا مــن انتهى من كتابة قصة ورضي عنها... غادرتُ المدينة، لأعود إلى بيت وَالِدَيّ في الضيعــة، غيــر البعيدة... غانماً... سعيــداً بترف حروفي، مخططاً لإرسالهــا إلى صحيفة عربية تصدر في إحدى الدول العربية الغنية، متمنّياً أنْ تنال رضا رئيس التحرير، فيقرر صرف مكافأة مقابلها...!

وأنــا، في «كــراج السرفيس» - محطة (التاكسي) - كنت أجلـس وراء السائق الوحيد، وهو جارٌ لبيــت أختــي في حيّها، الذي يهوى القــراءة، إذ في كلّ مرةٍ أجدهُ ينتظــر دوره في المحطة حاملاً رواية غير مُلتفتٍ لتندر زملائه — الجلهة كما يصفهم.

كان ينهـمُ كل ما صادفتهُ الحروف... مهذباً، خجولاً، أنيقـاً، تجاوز الثلاثين بشبرين... يضعُ نظـارات طبيّة دائريـة، وخلفها عيونٌ خضراء تشـي بالأمان... سوادُ شعـره الرطب لا يعكّره إلا بقـعٌ مـن الرماد الأبيض، بدأتْ تلوح مـن قفاه. ابنُ المدينـة وملامحها تحتل وجهـه الدائري، يعرفهـا ويعرفُ معظـم قاطنيها، لا يتردد في مدّ يد العون لكلِّ شخص، على الرغم من ظروف البلـد الجريح... تجاذبنا أطراف الحديث حول الثقافة والإنسـان، وإذا بي أحدّثه عن الصوت الـذي أتاني الليلة مـا قبل الأخيرة، من الدور المجاورة واستفزّ قلمي... سردتُ عليه القصة كما كتبتُهـا، وهـو ينصت إليّ في هدوء تام من دون أن يقاطعنـي، ونحن ننتظر بقية الركاب، قبل أن يتدخـل قائلاً إنّه يعرفُ تلك المرأة كما يعرفُ قصتهـا، لكن قصتي بدت له أكثر مأساوية وتليق بالأدب. وقصتها وصمة عار تليق بالتاريخ الإنساني. فالقصةُ الحقيقية تكاد تكون غير عادية من وجهـة نظـره، لذا فضّل أن أبقى جاهـلاً بها حتى لا أغيّرَ شيئاً من حكايتـي الورقية. وأضاف أنَّ الحقيقة لا تغدو أن تكون أكثر من إحساسنا بها... لكن فضولي كان أقوى من أنْ أقتنع، وإلحاحي جعلـه يستسلم في النهاية... قال إن اسمها (أم علي) وإنها فعلاً تُغني وترددُ مناقب الشهداء... تنـوحُ بألـم صادقٍ وناجح، وهي مشهورةٌ في مدينة طرطوس... اعتـادت النواح ليلاً واعتادت أن تُـروّح عن نفسهـا بإلقائها كالغناء. هـي أمٌّ لعائلة من خمسة أنفـار وزوجٍ، كلهم شهداء، ناهيك عـن أقارب لها... الابـن الأكبر استشهد دفاعاً عـن مطار «كويرس» في ضواحـي حلب. والبنت الكبـرى ممرضة استشهدت في مستشفى حلب أيضاً. أما الثالث فكان رابطاً على جبهة «تدمر»، واستشهـد في انفجار عبوةٍ ناسفة، وهو يحاولُ تفكيكها بطفلة... بعد أن زرعها عناصر «داعش» فـي جسمهـا الأخضر اليانع، وأوهمهـا بإيصال طردٍ لحاجزٍ للجيش علـى مدخل المدينة مقابل رغيف خبزٍ... أما الرابع، فكان عريس الشهداء، وهو أصغر الرجال في بيتها، ألقى بنفسه داخل سيـارة انتحـاري حاول اختراق باب كنسيةٍ في مدينة معلولا... أمـا الصغيرة وآخر العنقود التي لـم تتجاوز سـن الثانية عشرة، فقد استشهدت إثر قصف مدرستهـا بقذائف الهاون داخل حلب على يد ثوار «الربيع العربي»... وأما زوجها، فكان سائق سيارة إسعاف... سيارة رحمة... سيارة تنقل الجرحى والمصابين داست على لغمٍ أرضي وتحولت إلى أشلاء خردة اصطبغت بلون دماء مَنْ كان فيها.

هـذا سـرٌّ بكائها أو غنائها بعد كل تلك التضحيات... كانت تعلـم أن غيابهم يعني شيئاً واحداً: نهاية علاقتهم الوجودية... وفي هذا معكَ حقٌّ فهو صوت الفقدان، فقدان من أحبتهم... انتظرتهم

طوال الليل لتنسحب في هدوء مع بزوغ النهار منكسرة، مدمرة، مقتنعة بتخليهم عنها، وقد كانوا كل الحب... كلّ الهواء داخل صدرها الحزين...

يبدو أنها حاولت الانتحار فعلاً، كما جاء في تخمينك أيضاً، فقد جاء في جريدة اليوم أنها في المستشفى، بعد أن تلقت نبأ استشهاد عشرة أشخاص من عائلاتها في انفجار حافلات «كفريا والفوعة». لقد نجت بأعجوبة بعد أن ألقت بنفسها في البحر، لقد لمحها أحد الرياضيين وهو يركضُ على الشاطئ فأنقدها.

تنفست الصعداء، وعبّرتُ لصديقي السائق عن فرحي بنجاتها، لأنها مِلكُ سورية، مِلكٌ للإنسانية، وأمٌّ لنا جميعاً نحن معشر السوريين، وفي موتهم بعض موت لنا... بعد لحظة صمت بيننا، أضاف قائلاً: ما لا تعرفه بعد؛ أن صوتها الذي أحزنكَ حدّ الألم؛ قد كان فعلاً صوت الفقدان الأبدي، ومن هنا جاء سرّ تأثيره عليك... فقلوب الأمهات كالحيوانات تحسّ الكوارث العاطفية من قبل أن تحدث... تجمدتُ في مكاني وأنا لا أعلم أيُّ القصص هزّتني أكثر: فقدانها لصوتها، أم الفقدان الذي لا رجعة فيه؟...

قلتُ بمرارة: الحياة لا تعطي كلّ شيء... لكن «سوريانا» تستاهلُ الحياة... عدتُ إلى القرية أحملُ القصص الثلاث بقلبي، ألقيتُ بواحدةٍ للنشر لتعرّشَ كشجرة وتتعدد أغصانها بتعدد الإحساس بالفقدان لدى كل قارئ...

كانت هذه أوّل مرة تلهمني امرأة لا أعرف منها سوى صوتها.. امرأة بحجم وطني الجريح... شعرت بجوع صائم... أرحت القلم واتجهت نحو المطبخ لتجهيز «عروسة» (جبنة، وخيار، وزيت زيتون) ومقولة لجبران خليل جبران تعبث بفكري: «يغمسون ريشاتهم في قلوبنا ويزعمون أنهم ملهمون»... لكِ الله وحماة الدار يا ما تبقى من جنة الله في أرضه...

وجلستُ أنتظر... أنتظر... أنتظر... ذاك الصبح البعيد...

❁ ❁ ❁

نقوش وكتابات مسيحية من شرقي حماة

أمين محمد قداحة

بارتقاء قسطنطين الكبير (٣٠٦ - ٣٣٧م) عرش الإمبراطورية الرومانية الشرقية البيزنطية. شهدت الديانة المسيحية منذ ذلك الوقت عهداً جديداً، اتسم بالحرية والازدهار، إذ أصدر هذا الإمبراطور في سنة (٣٢٤م) قرارين ينصان على وجوب إنهاء اضطهاد أتباع الديانة المسيحية، وعلى منح حرية المعتقد للمسيحيين والوثنيين على السواء، وبذلك ازدهرت المسيحية وبقي الشرق العربي مبعث الإشعاع المسيحي.

فنمت وارتقت الديانة المسيحية، وأصبحت أنطاكية عاصمة دينية يتبعها كثير من الأبرشيات في دمشق وطرابلس والرصافة وسلمية أكبر مناطق شرقي حماة. والتي أصبحت - أي سلمية- مدينة مسيحية منذ القرن الرابع الميلادي[1]، سكانها بسوادهم مسيحيون من روم ملكيين وعلى الأغلب موارنة، ومن ثم أصبحت مقر أبرشية للسريان الأرثوذكس (المنوفيزيين) ، ويؤكد ذلك الكتابة التي اكتشفت في سلمية، وهي تمثل صلاة التقديس (الترصاغيون) المنوفيزي، التي أدخلها بطرس الثاني الشهير بالقّار منذ سنة (٤٧٠م) بصورة مختلفة عن النص الخلقيدوني الأرثوذكسي، أي بإضافة الصلب على التقديسات الثلاثة، أي عبارة «الذي تألم (أو صلب) من أجلنا إلى قدّوس القوي، قدوس الذي لا يموت،..... ارحمنا». النقش رقم (١).

وقد وجد هذا النقش في أحد البيوت المعاصرة، إلى الشرق قليلاً من قلعة سلمية، التي تقبع وسط المدينة، في قمة الدرج الخاص بالطابق الثاني على حجر مهشم تقريباً.

الترجمة: الــرب القديس، القديس القوي، القديس الباقي، اعطف علينا (ارأف بنا) أنت الذي تألمت من أجلنا.

وفي السياق نفسه، كانت هذه الأبرشية تضم أكثر من أربعين كنيسة كبيرة، عدا عن أديرة كثيــرة منتشرة على رؤوس الجبال والتلال المحيطــة بسلمية. منها ما هو مكتشف، ومنها ما هــو راقد في غياهب المجهــول، يظهر بعضها بين مدّة وأخرى خلال أعمال حفر طرقات أو أساسات البيوت أو... غير ذلك.

ويعدّ النقش رقم (٢) من أهم النقوش المسيحية التي وجدت في سلمية إضافة إلى نقش حق اللجوء /الأمان/ الخاص بكنيسة القديس الشهيد كريكوس.

يتميــز هذا النقش بوجــود صورة تمثل السيــد المسيح، بالإضافة إلــى أنها نفذت على الخشب (وهي مفقودة حالياً).

والصــورة ككل، كانت تمثــل رمزاً من الخشــب المنقوش بشكل دائرتيــن مشتركتين في المركز، تمثل كنيسة المسيح. في المركز: سيد العظمة، بلحية وهالة القديسين، تحت صليب إغريقي، وسنابل منها ما هو منتصب، ومنها ما هو منسدل، جَلَسَ وذراعاه ممدودتان، السبابة والوسطى مرفوعتان، إنه يُبارك.

من حوله اثنتا عشرة نفيرة (رصيعة عليها رسم)، رُسل (مبشرين) كُتّاب.

الدائــرة الخارجية تحمــل في أعلاها شخصية نصفيــة (الله الأب)، وبالقرب من جانب الدائــرة سبعة قديسين محاطين بهــالات يحملون كتاباً، ومن الجانــب الآخر سبعةُ قديسين آخرين يحملون صليباً، نشاهد في الأسفل شخصية وحيدة تمد ذراعين لجمعهم كلهم معاً.

وتظهــر شجرة تنبت فروعها مــن الأسفل، مشكلة بتشابك فروعهــا كل النفيرات الاثنتي عشرة.

أما النقوش الكتابية فهي نقشان:

الأول يظهر بشكل نافر على إفريز على محيط الدائرة الخارجية.

والثاني يعلو صورة السيد المسيح.

الترجمة: A «تعالوا إلي، أنتم كلكم حزينون ومرهقون».

B «للسيد المسيح القدرة المطلقة، ألفا أوميغا».

ومن قرى شرقي حماة التي نشاهد فيها بعض النقوش المسيحية:

قرية نوا

وهـــي موقع أثري مهم، يـؤرخ للعصر البيزنطي، وهو من أكبر مواقـع سلسلة جبال العَلا القديمـة، تقع هــذه القرية شرقي حماة، وهـــي اليوم حقل أخربة واســع الأرجاء، لم تصبح مأهولــة بعض الشيء، إلا منذ مدة قصيرة نسبياً. أهم آثارها خرائب الكنيسة وبيوت ضخمة محترقة في أساساتها، ودير صغير فيه برج.

الكنيسة البازليكية: تقع في الجهة الشرقية من البلدة، وهي مؤرخة من سنة (٥٩٨م) وتعد مــن أكبــر كنائس سلسلة العَلا (٢٢م × ١٤م)، في الجهة الجنوبيــة منها نشاهد باحة ورواقاً مــع سلسلة من الأعمدة من الشرق والشمال، وبئر مــاء في الزاوية الشمالية الغربية، جدران الكنيســة مطمــورة بالأتربة حتى ارتفــاع (١م- ١,٥م) مع بقاء كثير مــن الزينة بين الأخربة (كســور أعمدة صغيرة، تيجان مزينة بأشكال مختلفــة، لوضع سرُج للإنارة). الكنيسة موجهة إلــى الشرق. وهـــي بازليكية، فيها صفان مـــن الأعمدة، خمسة من كل جهـــة، وثلاثة أروقة، حنيتها نصــف مستديرة، وعلى جانبيها جناحان مستطيلا الشــكل، وللكنيسة خمسة أبواب، اثنـــان جانبيـــان وواحد من الجنوب ينفتح علــى الرواق والباحة، وآخر مـــن الشمال، وواحد مـــن الواجهة الغربي. زينة الكنيسة فـــي أعمدتها وتيجانها بسيطة، أي بقدر ما تسمح صلابة الحجر البازلتي المستعمل هنا.

أمـــا الدير الموجود في قرية نوا، فهو مؤرخ حسبمـــا جاء على ساكف الدير من أيلول سنـــة (٥٩٨م) وهو ديـــر صغير يقع في الجهـــة الشمالية الغربية مـــن القرية الخربة. لم يبـــق منه شـــيء، ما خلا البرج المائل حتى الآن في طابقين منـــه. والدير بشكل مستطيل أبعـــاده(٢٧,٥م × ١٦م) وينقسم إلى قسمين متساويين تقريباً، متناظرين من حيث المباني (ست غرف من الجنوب وست من الشمال، ولكل منها باب يفضي إلى الباحة)، والباحتان: داخليـــة شرقية تنفتح على الغرب، فيها صهريج مـــاء، وباحة خارجية غربية، وللدير باب واحـــد خارجي ينفتح فـــي الواجهة الغربية، له ساكف مؤرخ من سنة (٥٩٨م)، وفي الزاوية الشماليـــة الغربية مـــن واجهة الدير يرتفع برج مربع الشكل، ناتـــئ عن واجهة الدير، من المرجح أنه كان لناسك، وهو يشبه بتصميمه هيكل بعل شمين النبطي في (سيع) بحوران. الشكل رقم (١).

أما عن الكتابات التي عُثر عليها في هذا الموقع فهي نحو إحدى عشرة كتابة يونانية مسيحية تعود جميعها للعصر البيزنطي في سورية، معظمها من أواخر القرن السادس للميلاد، وأهمها:

أ- الكتابة المنقوشة على ساكف[٢] باب كنيسة نوا.

ب- كتابة على ساكف مؤرخ من تشرين الثاني سنة (٤٦٨- ٤٧٧م)، وجدت في الساحة الغربية للكنيسة، أبعاد الساكف هي (١٥٠سم × ٣٨سم) فيه صليبان وقرص وقد كتب ما تعريبه:... في عهد الكاهن دانيال كنيسة الشهيد سرجيوس.

ج- في ساكف آخر لكنيسة أبعاده (٩٠سم × ٦٤سم) كتابة يونانية مسيحية غير كاملة مؤلفة من ستة أسطر صغيرة.

قرية حلبان

تقع شمال مدينة سلمية، كان فيها برج لناسك، وقد وجدت فيها كتابات سريانية وكتابات أخرى يونانية مسيحية نحو (١٢) نقشاً نُقشت على سواكف وعلى قطع حجرية، منها قطعة ساكف حجري مؤرخ في حزيران سنة (٣٦٢م)، وأخرى من سنة (٥٤٣م) وساكف برج (٥,٧٥م × ٦,٦٠م) من آذار سنة (٥٤١م) مرفقة مع كتابات وصليب، كذلك هناك كتابة تؤرخ إلى سنة (٨٥٤س[٣] = ٥٤٣م) تعريبها: «في سنة ٨٥٤س... صنع يوحنا وسمعان، نحتين من ضيعة حلبان +».

ومما يذكر لحلبان أن أسقفها المدعو (ذيافيرونطيوس) كان قد حضر مجمع القسطنطينية الكنسي سنة (٤٨٨م) وفيه حكم المجتمعون على (أوطيخيا) القائل بالطبيعة الواحدة للسيد المسيح، وقد قطعوه من كل رتبة كهنوتية ومن رئاسة الدير.

قرية طوبا

موقع أثري فيه أطلال كثيرة كانت مدينة مهمة، تقع شمال مدينة سلمية، وهي الآن خرائب، أجمل ما يميزها كنيستها الرائعة، ولاسيّما في هندستها التي سبقت في طراز قُبتها اللومبرديين في إيطاليا والفن الروماني في فرنسا بنحو (٥٠٠ عام)، يرجع تاريخ بنائها إلى سنة (٥٨٢م)، وجهتها إلى الشرق، ونمطها بازليكي، أما دعائمها وقناطرها فهي على طراز كنيسة (بيزوس) في رويحا (جبل الزاوية). جاء تصميمها على شكل صليب، وقد عثُر في الموقع على عدة كتابات يونانية- مسيحية مؤرخة، منها ساكف الباب المذكور سالفاً (٥٨٢م)، وساكف بيت من سنة (٥٧٢م).

قرية تمك

هي قرية تتبع مركز مدينة سلمية تقع إلى الشمال منها، وإلى الشرق من مدينة حماة، أهم ما يميز هذه القرية - أثرياً- ذلك البرج القديم المؤرخ بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين، وقد عُثر فيها على ساكف مؤرخ إلى سنة (٥٩٩م).

قرية البردونة

تقع هذه القرية شمال مدينة سلمية إلى الشمال الشرقي من مدينة حماة، كانت تحوي على كنيسة كبيرة نسبياً، نُقش على ساكف بابها كتابات يونانية مسيحية من العصر البيزنطي، تعريبها: «إيفاءً لنذر ولأجل سلامة قوزما وروما وأولادهما ...».

قرية الشيخ علي كاسون

موقع أثري وقرية تابعة لمركز مدينة سلمية تقع إلى الشرق من حماة، عُثر فيها على باب جميل الشكل له قنطرة كبيرة، من القرن السادس للميلاد، وعلى ساكف ذلك الباب نُقشت كتابات مسيحية. النقش رقم (٣).

هذا الساكف موجود في قرية الشيخ علي كاسون، وهو يعود لباب أحد غرف مجمع ديني كان موجوداً في هذه القرية، مؤرخ لسنة (٦٠٥م)، وهذه الكتابات اليونانية المسيحية تدل على أن هذا المجمع الديني بني في عهد الكاهن سيلفانوس. وهذا النقش ليس هو الكتابة الوحيدة التي وجدت في هذه القرية، فقد عُثِرَ على أكثر من عشر كتابات منقوشة على سواكف حجرية، تعود جميعها للقرن السادس الميلادي، وهذا الساكف هو أحدها، وهو بأبعاد (٢٥٠سم × ٤٧سم)، يحوي كتابة من سنة (٦٠٥م) كما أسلفنا، وصليباً ضمن قرص مع حرفين يونانيين (ألفا وأوميغا).

الترجمة:«+ في عام (٩١٦س)... كل شيء من الله. في عهد سيلفانوس الكاهن المحبوب من الله» (أيار ٦٠٥ م).

قصر ابن وردان (دير الأقواس)

يقع على بعد ٦٠ كيلو متراً شمال شرق مدينة حماة، وعلى بُعد (٤٦ كم) عن مدينة سلمية في الاتجاه الشمالي الشرقي، يشبه طرازه المعماري طراز المباني الملكية المشيدة في القسطنطينية خلال عهد الإمبراطور جوستنيانوس الأول، وتتألف هذه المنشأة المعمارية ككل من ثلاثة أبنية: هي القصر، الكنيسة والثكنة العسكرية.

نقوش القصر

وأهمها تلك الموجودة على ساكف مدخله الكبير، وهي كتابة منقوشة على ساكف الباب الكبير في الجهة الجنوبية من القصر، وهي مؤلفة من سطرين، يتوسط السطر الأول مربع فيه صليب والألفا والأوميغا، وتحتها قرص فيه صليب مروحي الشكل. وقد كتب النص بأحرف نافرة. الشكل رقم (٤).

وهذه ترجمتها بالعربية:

١- «في شهر تشرين الثاني من الخمسعشرية[٤] الثالثة عشرة من سنة (٨٧٦) يونانية. وتشرين الثاني سنة (٥٦٤) ميلادية».

٢- (كل شيء لمجد الله).

كتابة يونانية مسيحية نقشت على ساكف الباب الجنوبي للقصر.

تعريبها: «هذا هو الباب الذي صنعه الرب، يدخله الأبرار» (المزمور /١٠٧).

كذلك وجدت داخل القصر كتابة يونانية مسيحية تعريبها: (إذا كان الله معنا، فمن يكون ضدنا).

نقوش الكنيسة

تصور هذه النقوش كرمة العنب وأشكالاً من الصلبان، إضافةً لبعض النقوش الكتابية اليونانية التي تؤرخ البناء في سنة (٥٦٤م)، وقد جاءت تلك الكتابات وتوضعت نثراً على ساكف ذلك الباب وتعريبها ما يلي:«هذا هو الباب الذي صنعه الله، وسيلج فيه كل الصالحين».

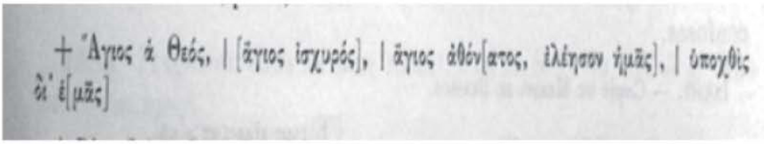
نقوش الثكنة العسكرية

لم يبق من هذه الثكنة الآن إلا بقايا برج وأحجار متناثرة حوله، نقشت عليها رسومات نباتية تمثل الكرمة وأشكالاً للصلبان وكلمات بالأحرف اليونانية نقشت على ساكف مدخلها، وهي تتألف من سطر واحد، وعلى الرغم من إصابة شطرها الأخير بحريق إلا أن ذلك لم يمنع بعثة برنستون الأمريكية من قراءتها وترجمتها: «شيد هذا الساكف الحالي مكانه في السنة (٨٧٣) يونانية، في العشرين من شهر DIES من الخمسعشرية في شهر تشرين الثاني (٥٦١م)».

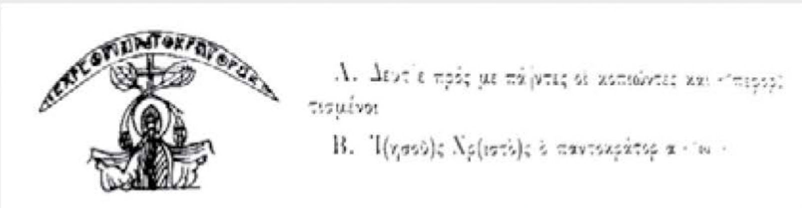
يظهـــر لنا مـــن تأريخ تلك الكتابات أن بنـــاء الثكنة العسكرية كان أسبـــق من بناء القصر والكنيســـة، مما يدفعنا إلـــى القول: إنَّ مهمة هذا المجمع المعمـــاري، كانت بالدرجة الأولى مهمة عسكرية ثم وُسِّعت لتشمل أموراً إدارية ودينية، فجاء لذلك بناء القصر والكنيسة.

وفي الختام نؤكد أن ما أتينا على ذكره من كنائس ونقوش لا تعد إلا جزءاً يسيراً مما هو موجود فـــي ريف حماة الشرقي، الذي يمتد لعشـــرات الكيلومترات، فقد بلغت كنائسها في منطقة سلمية وحدها أكثر من أربعين، مما يؤكد الأهمية التاريخية للعصر المسيحي في هذه المنطقة.

النقوش

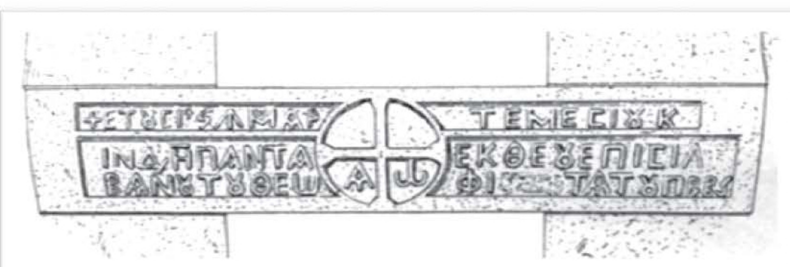

+ Ἅγιος ὁ Θεός, | [ἅγιος ἰσχυρός], | ἅγιος ἀθάν[ατος, ἐλέησον ἡμᾶς], | ὑποχθὶς δι' ἑ[μᾶς]

النقش رقم (١)


Α. Δεῦτε πρός με πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι

Β. Ἰ(ησοῦ)ς Χρ(ιστό)ς ὁ παντοκράτωρ

النقش رقم (٢)

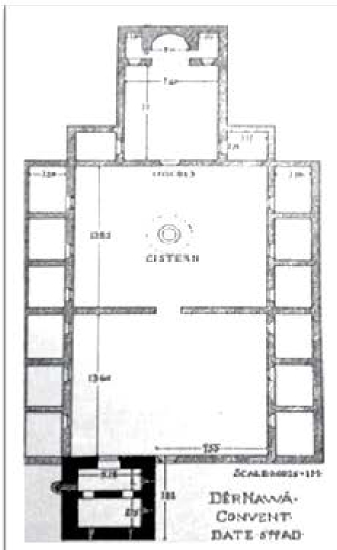


النقش رقم (٣)

Αὕτη ἡ πύλη ἣν (disk) ἐποίησεν ὁ Κ(ύριο)ς
δίκαιοι εἰσελ (disk) εύσοντε ἐν αὐτ(ῇ).

النقش رقم (٤)

الأشكال



الشكل رقم (١) مخطط دير نوا (نقلاً عن بتلر)

الهوامش

(١)- إن هـــذا التاريـــخ يكشف لنا بما لا يقبل الشك عن حقيقة مهمة، وهي أن منطقة سلمية شرقي حماة، كانت من المناطق السبّاقة في اعتناق الديانة المسيحية، ومناهضة الوثنية على الرغم من كل حملات الاضطهـــاد والتطهير الديني، مع العلـــم أن المسيحية لم تصبح ديانة رسمية للإمبراطورية البيزنطية، إلا في نهاية القرن الرابع الميلادي، وتحديداً سنة ٣٩٥م.

(٢)- الساكف: حجر طويل من قطعة واحدة لتسقيف فتحات الأبواب والشبابيك.

(٣)- س: أي سنة سلوقية أو يونانية وهي ترمز للتقويم السلوقي الذي يبدأ منذ اتخاذ سلوقس نيكاتور أحد قادة جيش الإسكندر الأكبر، لقب ملك (٣١٢ق.م).

(٤)- الخمسعشرية: وحدة زمنية مؤلفة من ١٥ سنة كانت تستخدم كمصطلح تأريخي للأحداث العامة في عصر الإمبراطورية الرومانية وغيرها. شحادة، المرجع نفسه والصفحة نفسها، حاشية رقم ١.

المراجع

(١)- فرح، نعيم: تاريخ بيزنطة السياسي، ط٥، دمشق، ٢٠٠٤ م.

(٢)- أمين، محمود: سلمية في خمسين قرناً، مطبعة كرم. دمشق، ١٩٨٣م.

(٣)- أثناسيو: الأب متري هاجي: سورية الوسطى «محافظات حمص، حماه»، المجلد الثالث، ط١، ١٩٩٧م.

(4)- Jalabert Louis – Rene Mouterde – Claude Mondesert : IN SCRIPTIONS GRECQUES ET LATINES DE LA SYRIE Paris 1959.

(5)- Butler, Howard Crosby: Ancient architecture in Syria, Publications of the Princeton University Archaeological Expedition to Syria in 1904- 1905, Division II, Leyden – 1909.

(6)- Prentice, William Kelly: Greek and Latin inscriptions in Syria, section B –Northern Syria, part1 (the ALA and KASR IBN WARDAN) ,Publicationsof the Princeton University Archaeological Expedition to Syria in 1904- 1905, Leyden 1908.

(٧)- موسى، علي: سوريا أرض الحضارة والجمال، ط١، دمشق، ١٩٩٦م.

(٨)- شحادة، كامل: قصر ابن وردان، منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ١٩٨٢م.

رجل الدولة وعالم الفلك ميرزة أولوغ بيك

د. محمد البخاري



كان عالم الفلك والرياضيات ميرزه محمد بن شاه روح بن تيمور أولوغ بيك غوراغان (١٣٩٤-١٤٤٩م)، من أبرز علماء عصره، وكان رجل دولة وحفيداً للحاكم والقائد العسكري الشهير الأمير تيمور (تيمورلنك). وحكم ما وراء النهر بين عامي (١٤١١م-١٤٤٩م).

ولد أولوغ بيك (محمد طراغاي) بتاريخ (١٣٩٤/٣/٢٢م) بمدينة السلطانية (أذربيجان اليوم). وبعد وفاة صاحب قيران الأمير تيمور عام (١٤٠٥م) مؤسس الدولة مترامية الأطراف، التي ضمت إلى جانب آسيا المركزية كل أراضي الشرقين الأدنى والأوسط من البحر المتوسط حتى شمال الهند ضمناً، انتقلت أملاكه إلى ورثته، وهم أبناؤه وأحفاده. وانتقلت زعامة أسرة التيموريين إلى شاه روح بن تيمور الذي اختار هيرات عاصمة لحكمه.

وسلمت إدارة ما وراء النهر لحفيد الأمير تيمور بن شاه روح الأكبر **أولوغ بيك**. وفي عام (١٤٠٩م) أعلن **أولوغ بيك** حاكماً على سمرقند، وبعد وفاة أبيه **شاه روح** عام (١٤٤٧م) تولى **أولوغ بيك** زعامة أسرة التيموريين.

ومنـــذ صغره أظهر **أولوغ بيـك** ميولاً كبيرة نحو العلوم والفنون، ولاسيّما الرياضيات وعلم الفلـك. وأسهمت المكتبة الضخمة التي جمعها جده وأبوه في توسيع آفاقه الفكرية والعلمية، وكان يمضى فيها كثيراً من أوقاته.

وحصـل **أولـوغ بيك** على تعليـم متميز بمقاييس تلك الأيام. وتمتـع بذاكرة رائعة، وأتقن اللغـات العربية والفارسية، وتمكّن جيداً من الشعر التركي (باللغة الأوزبكية القديمة)، وأجاد النظريات والأساليب الأدبية وشارك في المناظرات الأدبية، ومارس كتابة الشعر. ودرس على أيـدي أبرز العلماء المشهورين في بلاط الأمير تيمـور آنذاك، وكان بينهم: عالم الرياضيات والفلك **كاظم زاده رومي** الذي أطلع **أولوغ بيك** وهو في سن التاسعة على بقايا المرصد الفلكي الشهير في ماراغ (جنوب أذربيجان). ويمكن أن يكون ذلك سبباً لخيار **أولوغ بيك** المستقبلي وتوجهه نحو علم الفلك.

وفـي عهد **أولوغ بيـك** تحولت سمرقند إلى واحدة من المراكز العالمية للعلوم في القرون الوسطـى. ونشـأت حول **أولوغ بيك** في سمرقند مدرسة علميـة كاملة في النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادي، جمعت أبرز علماء الفلك والرياضيات، ومن بينهم كان: **غياث الدين جمشـيد كاشـي**، وقاضـي **زاده رومي، وعلي كوشتشي**. وفي تلك الأيام عاش في سمرقند المؤرخ **حافظي أبرو**، الذي ألف فيها مؤلفه الشهير عن تاريخ آسيا الوسطى، والطبيب الشهير **مولانا نيفيس، والشـعراء سـيراج الدين سـمرقندي، وسـاكاكي، ولطفي، وباداخشي**، وغيرهم. وكانوا كلهم من أبرز شخصيات ذلك الزمان وآمنوا بقوة العقل الإنساني، وقوة العلوم.

وخلال الأعوام الممتدة بين عامي (١٤١٧م-١٤٢٠م) شيد **أولوغ بيك** مدرسة في سمرقند، وكانـت تلك المدرسة أول مجموعة معمارية تشيد فـي ساحة رجستان. ودعا **أولوغ بيك** إلى هذه المدرسة عدداً كبيراً من علماء الفلك والرياضيات في العالم الإسلامي. وشيد مدرستين فـي غيجدوان وبخارى. وشغلت المدارس التي شيدها **أولوغ بيك** وظيفة جامعات اليوم. ولم تزل على واجهة مدرسة **أولوغ بيك** في بخارى كتابات تشير إلى أن: «السعي للعلم واجب على كل مسلم ومسلمة».

وتركـز شغف **أولوغ بيك** علـى علم الفلك، الذي شغل حياته وحيـاة معاصريه من علماء الفلك أمثال: **قاضي زاده رومي، وجمشيد غياث الدين الكاشي، وعلي كوشتشي**، وغيرهم. وكان من ثمرته بناء المرصد الفلكي الكبير في سمرقند.

ويعتبر العلماء والباحثون أن تشييد المرصد الفلكي انتهى خلال المدّة بين عامي (١٤٢٨م-١٤٢٩م). وكان المرصد الفلكي بناءً فريداً في ذلك العصر. ومن أجل تأمين المبنى من الهزات الأرضية اختير لبنائه موضع حجري على سفح تل كوخاك بسمرقند.

ووجهت الأداة الرئيسية مقياس السدس نحو خط الأفق من الجنوب نحو الشمال. وبالإضافة إلى الأداة الرئيسية أضيفت إلى المرصد غيرها من الأدوات الفلكية.

وساعد حجم مقياس السدس وتصميمه الناجح على تحديده معارف **أولوغ بيك** العلمية ومعارف زملائه إذ تمكنوا من الرصد الفلكي الدقيق.

وبقيادة ومشاركة عالم الفلك الكبير **أولوغ بيك** وضعت أهم المؤلفات في المرصد وهي: «**زيجي غوراغان**»، و«**قوائم أولوغ بيك للنجوم**». وتضمن (الكاتالوك) موقع (١٠١٨) نجماً، حدد مكانها بدقة متناهية في المرصد الفلكي بسمرقند وأوّل مرة بعد **هيبارهوس**. وعدَّ وضع (الكاتالوك) الفلكي إسهاماً كبيراً ضمن كنوز علوم الفلك العالمية.

وبالإضافة إلى ذلك جرت في المرصد الفلكي أعمالٌ لتحديد ميل مسير الشمس من خط الاستواء وطول السنة النجمية؛ عن طريق حساب قيم جيب الدرجة الواحدة، وهي ثابتة في العلوم الفلكية المهمة، وتصل إلى المنازل العشرية الثامنة عشرة!

ودقق **أولوغ بيك** معلوماته أكثر من مرة وخرج بنتيجة مفادها أن أرقامه دقيقة. وفي عام (١٤٣٧م) حدد طول السنة النجمية بـ: ٣٦٥ يوماً و٦ ساعات و١٠ دقائق و٨ ثوانٍ. وفسر لاحقاً أن الخطأ في القياس كان بـ(٥٨) ثانية فحسب. وإذا أخذنا في الحسبان أن طول السنة النجمية يبلغ ٣١ مليوناً و٥٥٨ ألفاً و١٥٠ ثانية، فتصبح واضحة الدقة العالية التي توصلت إليها قياسات **أولوغ بيك**.

ومن المعروف آنذاك أن العالم العظيم **أولوغ بيك** كان ضعيفاً في القيادة العسكرية، لأنه كان يمضي معظم أوقاته في المرصد الفلكي، وخصص وقتاً أقل لأعمال الدولة والحكم. وكان ابن **أولوغ بيك** الأكبر **عبد اللطيف**، خاضعاً لتأثير القسم المتزمت من رجال الدين الذين دفعوه لإعلان الحرب على أبيه. وعرض على أبيه أداء فريضة الحج بمكة المكرمة. وفي الطريق إلى مكة المكرمة قُتِل **أولوغ بيك** على يد أحد الخونة بقرار من المحكمة الشرعية.

وبعد مأساة مقتل **أولوغ بيك** دعت فئة متخلفة من رجال الدين لتخريب المرصد الفلكي. وجرى طرد العلماء الذين عملوا في هذا المركز العلمي المهم. وسرقت محتويات

مكتبتـه القيمة، وخربت محتويات المبنى. وحتى نهاية القرن السابع عشر الميلادي لم يبق منه أي شيء.

ولـم تطفئ وفاة عالم الفلك العظيم نجمه الساطع. واضطـر تلميذ **أولوغ بيك** الوفي **علـي كوشتشـي**، إلى مغادرة موطنه سمرقند، وأخذ معه كتاب «**زيجـي غوراغان**» إلى أوروبا، ليصبـح في متناول أجيال كثيرة من العلمـاء فيها. وليشتهر اسم **أولوغ بيـك** وأعماله في أوسـاط علماء أوروبا وآسيا. وتضمن «**كاتالوك نجوم السماء**» الـذي صدر في أوروبا في القرن السابـع عشر الميلادي صورة رسمها **يان غيفيليه** جمعـت رمزياً بين علماء الفلك العظـام في العالم الذين عاشـوا في مختلف بلدان العالم ومختلف العصور، وهم يجلسون خلـف طاولة على جانبيها كبار علماء الفلك، وبينهم صورة **أولوغ بيك** التي رسمها الرسام دون أن يطلع على صورة له.

مـؤلفاته

يعدُّ كتاب «**زيجي جديدي غوراغاني**» أو «**غوراغاني القوائم الفلكية الجديدة**» من أهم مؤلفـات **أولوغ بيك** العلمية، وهي التـي انتهى من كتابتها عام (١٤٤٤م) بعد ثلاثين عاماً مـن العمل الدؤوب في الرصد الفلكي. وسرعان ما ترجم مرجع علم الفلك هذا إلى اللغة اللاتينية إلى جانـب «المجسطي» **لكلاوديوس بطليموس** والقوائم الفلكية لملك قشتاله **ألفونسو الخامس عشر** التي كانت من المراجع العلمية لعلمـاء الفلك في كل المراصد الفلكية بأوروبا.

هـذه القوائـم تفوقت على كل المنجـزات المحققة في الشرق وفـي أوروبا. وفي القرن السابع عشر الميلادي فحسب تمكن **تايكو برايي** من رصد كان أقرب بدقته من مقارنة الرصد الذي جرى في سمرقند، وبعد ذلك تمكن من تجاوزه. ولا غرابة أن «**زيجي أولوغ بيك**» جذبت اهتمام علماء الفلك في الشرق والغرب.

وتتألف «**زيجي أولوغ بيك**» من أربعة أجزاء كبيرة. حمل **الجزء الأول** منها اسم مشاهدات، وتضمن طرائق لحساب السنوات، المستخدمة عند مختلف الشعوب الشرقية. وتضمن **الجزء الثاني** المسائل التطبيقية في علم الفلك، وتضمن **الجزء الثالث** معلومات عن حركة المجرات المرئيـة من خلال نظـام مركز الأرض في العالم، وخصص الجـزء الرابع لعلم النجوم وفق تصورات علماء القرون الوسطى.

وتضمن الكاتالوك ١٠١٨ نجمة رصدها **أولوغ بيك** وشكلت بوصلة لعلماء الفلك والتاريخ، الذيــن يدرسون المدونات القديمة. وتؤكد جداول **أولوغ بيك** للنجوم صحة أطلس **بطليموس** للنجوم الذي ترجم في «**المجسطي**».

وفــي عام (١٦٤٨م) نشر في أكسفورد أحد مهود العلوم والثقافة الأكثر قدماً في إنكلترا، وللمــرة الأولى جزئياً المؤلــف الرئيسي الذي أنجزه **أولوغ بيــك** في المرصد الفلكي الشهير بسمرقنــد. وأعد الكتاب للنشر وعلق عليه **جون غريوس** (١٦٠٢-١٦٥٢م)، البروفيسور وعالم الفلك في جامعة أكسفورد. ولاحقاً صدرت مقتطفات من الكاتالوك في إنكلترا عدة مرات.

وبعــد ١٧ عاماً من إصــدار أكسفورد الأول، قــام العالم وحارس مكتبــة بودليانسك في أكسفورد، والمستشــرق الإنكليزي والمترجم **توماس هايــد** (١٦٣٦-١٧٠٣م) بإعداد وطباعة إصدار جديد لكاتالوك سمرقند باللغتين الفارسية واللاتينية تحت اسم:

«Tabulae Long, ac Lat. Stellarum Fixarum, ex observatione Ulugh Beighi» Oxonii 1665.

وصادف نشر كتالوك **أولوغ بيك** في أوروبا العصر الذي زاد فيه الطلب على (الكتالوكات) الفلكيــة للقيام بأعمال رصــد وحسابات دؤوبة، وحسبت الأجــزاء وكان تقدير رصاد السماء آنذاك عالياً. وتمتعــوا بأهمية عملية كبيرة، لأنه ومنذ العهود القديمة اعتمد تحديد المسار على الطرق وعلى سطح الأرض وفي البحر، على رصد النجوم. وكان تحديد الموقع ضرورياً جــداً بسبب التطــور السريع الذي شهدته الملاحــة البحرية، التي جــاءت بعد الاكتشافات الجغرافية العظيمة.

وبعــد مرور ٢٥ عاماً على ما أصــدره هايد في أكسفورد، أخــذت معلومات قوائم **أولوغ بيــك** مكاناً لهــا على صفحات كتاب «Prodromus Astronomiae» الذي نشره في جدانسك عالم الفلك البولوني البارز **يان غيفيليا** (١٦١١-١٦٨٧م). وأجرى فيه مقارنة بين المعلومات التــي أوردها **أولوغ بيك** مع غيرها مــن المعلومات التي توافرت في (كتالوكات) ذلك الوقت: **بطليموس، وتايكو برايي، وريتشيولي، والأمير غاس، وغاليلي**.

وفي عام (١٨٣٩م) نشر المستشرق الفرنسي **ل.أ. سيديو** (١٨٠٨-١٨٧٦م) جزءاً من قوائم **أولوغ بيك** تحت اسم:

«Tables astronomigue d'Oloug Beg, commentees et publiees avec le texte en regard» Tome I I fascicule Paris 1839.

وفي النهاية جاء تحليل مفصل (لكاتالوك) **أولوغ بيك** للنجوم، بني على دراسة ثماني مخطوطات محفوظة في مكتبات بريطانيا العظمى، نشره إ.ب. **نوبل** في الولايات المتحدة الأمريكية عام (١٩١٧م) تحت اسم:

«Ulugh Beg's Catalogue of Stars. Revised from all Persian Manuscripts Existing in Great Britain».

والجدير بالذكر أن خزائن الكتب في أوروبا وآسيا تضم حالياً عشرات النسخ المخطوطة لـ«**زيجي**». وهكذا غدت قوائم **أولوغ بيك** للنجوم الكلمة الأخيرة في علم الفلك في القرون الوسطى قبل اختراع التلسكوب.

وتراث **أولوغ بيك** العلمي الغني يشهد على أنه كان ليس ابناً عظيماً للشعوب الإسلامية فحسب، بل قدمت موهبته الإبداعية إسهاماً قيماً لتطوير العلوم والحضارة الإنسانية. ولهذا وبعد مرور عدة قرون بقي اسم **أولوغ بيك** وحتى الآن رمزاً يوحد شعوب الشرق والغرب من أجل الأهداف النبيلة.

ويدرس تراث **أولوغ بيك** العلمي والمعنوي في الوقت الراهن في أبرز المؤسسات التعليمية والمراكز العلمية في العالم. وبمبادرة من رئيس جمهورية أوزبكستان **إسلام كريموف** أطلق اسم هذا العالم البارز على الجامعة القومية في أوزبكستان، وهو ما يشهد على المقدرات العلمية والتربوية العالية التي تتمتع بها جمهورية أوزبكستان اليوم.

واحتفلت الساحة الدولية في عام (١٩٩٤م) بذكرى مرور ٦٠٠ عام على ميلاد هذا العالم، وبهذه المناسبة جرت عدة نشاطات بمشاركة علماء ومتخصصين وشخصيات اجتماعية أجنبية.

وفي عام (٢٠٠٩م) نُظِّم في باريس مؤتمرٌ علمي دوليّ صادف الذكرى ٦١٥ لميلاد **ميرزه أولوغ بيك**. بمشاركة أكثر من ١٣٠ عالماً ومندوباً عن مختلف المنظمات الدولية في أعمال المؤتمر.

وأثبت هذا المؤتمر مرة أخرى عظمة الاهتمام بتراث ميرزه **أولوغ بيك** المعنوي والعلمي في كل العالم. ولاسيّما أنه في «**كاتالوك نجوم السماء**» الذي صدر في أوروبا في القرن السابع عشر الميلادي صورة رسمها **يان غيفيليه** جمعت رمزياً بين علماء الفلك العظام في العالم الذين عاشوا في مختلف بلدان العالم وفي مختلف العصور، وبينهم صورة لابن الشعب الأوزبكي العالم العظيم **أولوغ بيك**.

وفي عصر النهضة الإسلامية شهد العالم الإسلامي تشييد مراصد فلكية كثيرة وكان من بينها المرصد الذي لم تتناوله الدراسات والأبحاث بشكل كاف حتى الآن وهو المرصد المشيد على قمة جبل الجنك غربي جبل قاسيون شمال مدينة دمشق في بلاد الشام والمعروف **بـقبّة السيار**، وهـو مرصد فلكي تاريخي يعود إلى عصر علم الفلـك الإسلامي الذهبي، بُني في عصـر الخليفة العباسي **المأمون** ولا زال بناء المرصد قائماً حتى اليوم، وقد اكتشفت حديثاً تحت موقعه أطلالٌ يعتقد أنها تعود لدير مران القديم. ويقول المؤرخ **قتيبة الشهابي** عن هذه القبة: «يعتقد أن هذه القبة ترجع إلى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر للميلاد (السادس أو السابع للهجرة)، ويدل على ذلك وجود بقايا لكتابات محفورة في داخل القبة وحول رقبتها».

وتشيـر بعض المصادر إلى أن المرصد بُني خـلال عهد الخلفية العباسي **المأمون**، عام (٢١٤هـ) الموافـق لعام (٨٢٩م) أي قبـل بناء مرصد **أولـوغ بيك** في سمرقنـد، وكان أحد مرصديـن أمر **المأمـون** ببنائهما، في دمشـق وبغداد من أجل مراجعة مـا رصده الفلكيّون الإغريـق والهنـود القدماء، وبناء جداول فلكية مبنيّة بالكامل علـى مثل أعمال الرصد تلك، ومراقبة الشهـور لوضع التقويم الهجري. وضمت مرافق المرصد دائرة رخامية لقياس زوايا الأجـرام السماوية بقطر خمسة أمتار، ومزولة بعقرب مركزي بارتفاع أكثر من خمسة أمتار. وأرسـل المأمون بعثةً فلكية إلى المرصد لتولّي تشغيله بين عامي (٢١٥ وحتى ٢١٨هـ)، وكان مـن بين أوائل المراصد الفلكية التي بُنِيت في التاريـخ الإسلامي. وكان المرصد بدائياً في إدارته وتمويله، في حين كانت المراصد الإسلامية اللاحقة أكثر تطوراً بكثير. واستمرّ العمل في هذا المرصد حتى وفاة المأمون.

وأقامـت الجمعية الفلكية السورية احتفالاً في مرصد جبل قاسيون عام (٢٠٠٩م) لإحياء التراث الفلكي العربـي والإسلامي، كجزءٍ من فعاليات السنة الدولية لعلم الفلك. وأعتقد أن الجمعية الفلكية السورية ومؤسسات البحث العلمي السورية معنية بدراسة تاريخ هذا المرصد القديـم والعـودة إلى المراجع المكتوبة التـي لم تُفقد بعد، والمراجـع الموجودة في الدول الأخرى، لتسليط الضوء علـى هذا الصرح العلمي وعلى العلماء الذين عملوا فيه، والأبحاث الفلكيـة التي أنجزت فيه، وحبذا لو حولت قبة السيار إلى متحف دائم تشرف عليه الجمعية الفلكية السورية ليزوره التلاميذ والطلاب والمهتمون بتاريخ علم الفلك.

المراجع

(1)-http://people.ziyonet.uz/ru/person/view/mirzo_ulugbek

(2)-https://ru.wikipedia.org/wiki/Улугбек

(3)-http://hamrohonim.net/mirzo-ulugbek

(4)-https://www.samuzinfo.net/история-самарканда/деятели/мирзо-улугбек/

(٥)- عبد الله الحجازي: إنجازات المسلمين في علم الفلك، شبكة الألوكة.

(٦)- عزة آقبيق وعمر المالكي: «قبة السيار»... تاج دمشقي يزين جبل الجنك. موقع دمشق.

(٧)- ياسر حمزة: آراء مختلفة حول بناء قبة السيار، صحيفة الثورة، الصادرة بتاريخ ١٥/١٢/٢٠١٢م.

نهج (باحثة البادية) ملك حفني ناصف

في مقاومة الفساد والطغيان

صالح محمد سودة



في زمن ألقى وحش الجهل والتخلف والفقر بظلاله السود على المجتمع المصري والعربي، شقَّت ملك حفني ناصف دربها بين الأشواك شامخة برأسها نحو السماء. منفتحة أمام التطور والارتقاء بالإنسان، متحدِّية العقبات الاجتماعية التي تقف في وجه إنصاف وتحرير المرأة من قيود الرجعية.

ورثت عن والدها عشق العلم والمعرفة والشجاعة في السعي للإصلاح ومقاومة الفساد والطغيان، فتشبعت بروحه واتخذته مثالاً أعلى لها، في مسيرة حياتها.

أحبت جمال الطبيعة، واستهوتها العزلة في الريف، نفرت من ضوضاء المدن وما يضفي عليها من تكلف.

ولدت ملك حفني ناصف في حي الجمالية بالقاهرة في ٢٥/كانون الأول من عام (١٨٨٦م) وهي ابنة حفني ناصف بك رجل القانون، والشاعر، كان أستاذ اللغة العربية وأحد مؤسسي الجامعة المصرية، وواحداً من أركان النهضة الأدبية في مصر، وممن أرسوا دعائمها على هدي من التراث والثقافة العربية والإسلامية.

تلقت تعليمها الابتدائي في المدارس و(الكتاتيب) الموجودة آنذاك وبعضها فرنسية، ثم التحقت بالمدرسة السنية، إذ حصلت على الشهادة الابتدائية عام (١٩٠٠م)، وكانت الأولى التي حصلت فيها على تلك الشهادة في دفعتها، ثم انتقلت إلى قسم المعلمات بالمدرسة نفسها، وكانت أولى الناجحات في عام (١٩٠٥م).

تفجرت مواهب ملك الأدبية في أثناء دراستها، وجرى الشعر على لسانها وهي في سن مبكر. إذ ألقت قصيدة بمناسبة حصولها على الشهادة الابتدائية. وهي في الثالثة عشرة من عمرها. تقول فيها:

بشرى لمصرَ فقدْ نالتْ أمانيها وأنجحَ اللهُ بالحسن مَساعيها

فنالتِ الفخرَ والمجدَ اللذين هما مشكاةُ نورٍ به ابيضَّتْ لياليها

دعاها الشاعر الكبير (خليل مطران خليل) إلى الكتابة في مجلة (الجوائب المصرية) التي كان يصدرها، فنشرت قصيدة تتأسى فيها لوضع الشرق وتتألم من حاله المتردية تقول فيها:

يا أمةً نثرت منظومَها الغِيَرُ حتامَ صبرٌ ونارُ الشَّرِّ تستعرُ

ماذا تقولون في ضَيم يُراد بكم حتى كأنكمُ الأوتادُ والحُمُرُ

ستُسلبون غداً أغلى نفائسكم حريةً ضاع في تحصيلها العُمُرُ

حريةٌ طالما مَنُّوا بها كذباً على بني النيل في الآفاق وافتخروا

أتصبرون وهذا بدء بطشهمُ وأول الغيث قطرٌ ثم ينهمرُ

كيف اصطبارٌ وسيل الظلم مكتسحٌ عرائسَ الخير لا يُبقي ولا يَذَرُ

أثارت القصيدة إعجاب الشاعر (مطران) ورأى فيها نزوعاً إلى الإصلاح والتجديد. وقد عرفت ملك بثقافتها الواسعة وكتاباتها في كثيرٍ من الدوريات والمطبوعات، ولها مؤلفات ومقالات وندوات.

كانت تجيد اللغتين الإنكليزية والفرنسية وغيرهما من اللغات. وهذا ما ساعدها في عملها. إذ عملت مدرِّسة في القسم الذي تخرجت فيه بالمدرسة السنية. بعد أن عينتها وزارة التعليم معلمة ممتازة؛ كانت اللغة في يد الشاعرة والأديبة أداة دقيقة ماهرة للتعبير عن أفكارها، ومشاعرها بإيجاز بليغ، وكان أسلوبها سهلاً يتسم بالدقة والوضوح والجزالة، وألفاظها رشيقة جذابة ذات جرس موسيقي عذب. استمدت هذا الأسلوب بجماله العربي وفصاحته وألفاظه

مـن القرآن الكريم. انتقلـت ملك من القاهرة إلى قصر الباسل ببادية الفيوم. بعد زواجها بأحد أعيانها، عام (١٩٠٧م)، والملقب بشيخ العرب، عبد الستار الباسل رئيس قبيلة الرماح.

كان عبد الستار، رجلاً متعلِّماً يجيد أكثر من لغة، ومعروفاً بالشهامة والمروءة، وفوق ذلك كان من أكبر أثرياء مصر.

عاشت ملك في قصر الباسل، التابعة لإحدى ضواحي إطسا، واتخذت اسم (باحثة البادية) اشتقاقـاً من بادية الفيوم التي تأثرت بها، كان أبناء تلك المنطقة يعيشون في حالة بدائية لا يعرفون العلم ولا الصحة ولا العلوم الإنسانية إلا بالسماع.

تألمـت الشاعرة والأديبة لمـا رأته من تخلّف وجهل وانحطاط فـي المجتمع المصري. أدركت حينها أن أكبر داء يفتك بهذا المجتمع هو الفقر والجهل والأمية، وأن الوسيلة الوحيدة للتحـرر من هذه الظاهرة، هي التعليم والتهذيب، وأيقنت أن السنوات الأولى من عمر الطفل هـي في تربيته. فعمدت بعد جهود كبيرة إلى إرسال أبناء المناطق الريفية إلى المدارس في الفيـوم والقاهرة واعتنت بصحتهـم وملابسهم وتغذيتهم ورفع مستواهـم بما كانت تقوم به شخصياً من دون كلل أو ملل.

عملـت ملك على جمع النساء وإحاطتهـن بالقضايا الوطنية وتعريفهن بالحضارة العربية وضرورة الوحدة العربية، فكانت خير مدافع ضد الظلم، منادية بتحرير المرأة ومشاركتها في النضال على درب التحرر والاستقلال. نَذَرتْ معظم اهتمامها للأعمال الخيرية، ولا سيما مع غيـاب المؤسسات الاجتماعية المختصة في تلك الحقبة، ولأجل هذا الهدف أسست «جمعية الاتحـاد النسائي» للتهذيب الذي يهـدف إلى توجيه المرأة إلى ما فيـه صلاحها والاهتمام بشؤونهـا. و«جمعيةً للتمريضـ» شبيهة بالهلال الأحمر. ضمَّت سيـدات من مختلف أطياف المجتمع فـي مصر، وقامت بإرسـال المعونات من ملابس وأدوية وإعانـات مالية لضحايا العدوان الإيطالي على طرابلس والمنطقة سنة (١٩١١م).

كان تعتز كثيراً بمقومات مصر والشرق والإسلام ما دامت تلك المقومات لا تخالف الطبع السليم في شيء، ومن أجل ذلك كله كانت صلتها وثيقة بالميدان الذي تعمل فيه.

كانـت لصوتها صدى مسموع، إذ قال عنها «تشارلز أدمـز» في كتاب «الإسلام والتجديد فـي مصر» إنها سارت علـى نهج الإمام محمد عبده في التوفيق بين المدنية والغربية (العلم الغربي)، وبين الحياة الاجتماعية والدينية والأدبية في مصر.

وقد أشاد سائر كتاب وشعراء عصرها بمقدرتها على قرض الشعر، إذ ساعدها على ذلك مداومتها على حفظ شعر المتنبي والبارودي والبحتري وشوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم من الشعراء القدامى. اشتهرت ملك في كتاباتها وندواتها ومحاضراتها بالحس الديني والتوجه الوطني، وأصبحت من أشهر الفتيات في عصرها.

حين عقد المؤتمر المصري الأول للإصلاح في القاهرة عام (١٩١١م). برعاية رئيس الوزراء «رياض باشا» تقدمت باحثة البادية بورقة تتضمن عشرة اقتراحات تراها الباحثة واجباً ضرورياً للنهوض بالمرأة والإصلاح والتطور والازدهار في المجتمع المصري والعربي.

أعجب الكتاب والأدباء بمقالاتها وشعرها. وقالوا: «إن نثرها مرآة صادقة لعاطفتها المتوهجة وعقلها الرصين».

رثت صديقتها فاطمة حشمت باشا، عندما توفت بعدما ولدت بابنها، فقالت تخاطب المولود وأمه:

تعدو العوادي والخطوبُ تنوبُ ... ويلاه عيشُ المرءِ كيف يطيبُ
حُمّى النِّفاسِ شَيبْتِ مهجةَ والدٍ ... هيهاتَ أن يُطفي لظاهُ نحيبُ
حمّى النفاس فجعتِ بعلاً لم يكدْ ... يرتاحُ حتى كدّرتْه شَعوبُ
كم نقّبَتْ في الطبّ تبغي حملَها ... ولرُبّ شرٍّ جرّه التنقيبُ
وعسى الذي فيه الحياة مبغّضٌ ... وعسى الذي فيه البلاءُ حبيبُ
لهفي عليك، اليُتْمُ أول حاضنٍ ... لكَ بعدَها، والقابلاتُ خُطوبُ
يا قبرُ لا تعبثْ بغصْنِ قوامِها ... واحرصْ عليه إنَّهُ لَرطيبُ

ورثت أيضاً عائشة التيمورية، قائلة عنها:

ألا يا موتُ ويحكَ لم تُراعِ ... حقوقاً للطُّروس ولا اليراعِ
تركتَ الكُتْبَ باكيةً بكاءً ... يُشيبُ الطفلَ في مهد الرضاع
فذُبْ يا قلبُ لا تكُ في جمود ... وزِدْ يا دمعُ لا تكُ في امتناعِ
ولا تبخلْ عليّ وكن جموحاً ... فكنزُ العلم أمسى في ضياعِ
سنبقى بعد «عائشةٍ» حيارَى ... كسِرْبٍ في الفلاة بغير راعِ

هي البحرُ الخِضَمُ وما سمعنا بأن البحر يُدفن في التِّلاع
وكانت للمكارم خيرَ عونٍ وللخَيْرات كانتْ خيرَ داعي
ويا خيرَ النساء بلا خلافٍ وقُدوتَنا بلا أدنى نزاع
لقد أحييْتِ ذكرَ نساءِ مصرٍ وجدّدتِ العلا بعد انقطاع

شجعها الأستاذ (أحمد لطفي السيد) أن تكتب في (الجريدة) تحت عنوان (نسائيات) وكانت ملك توقع مقالاتها في الصحف باسم (باحثة البادية) ولاسيّما في مقالاتها التي تتحدث عن وجوب تعليم المرأة بوصفه الوسيلة الوحيدة لتحرير عقلها وتقويم أخلاقها، وإصلاح أسرتها.

وقد شددت كثيراً على قضية السفور والحجاب وتمسكت برأيها ولم تتخلّ عنه، إذ قالت: إن الأمم الأوروبية قد تساوت في السفور، ولم يكن تقدمها في مستوى واحد، فمنها الأمم القوية، ومنها الأمم الضعيفة، فلماذا لم يساووا بينها جميعاً في مضمار التقدم. وتقول أيضاً: نحن نعلم أن هذا الحجاب لن يدوم، ولكن ليس هذا أوان السفور لأننا غير مستعدات له، وأن الأهم هو تعليم الفتيات وتثقيفهن كي يخترن ما بين السفور أو الحجاب.

جمعت هذه المقالات في كتاب يحمل عنوان (النسائيات) ونشرته عام (١٩١٠م). ضم بين دفتيه أربعة وعشرين مقالاً وخطبتين وقصيدة واحدة.

قدم له (أحمد لطفي السيد) وقرظه بعض العلماء.

كتبت عنها الكاتبة اللبنانية (مي) ونشرت عنها الدكتورة بنت الشاطئ دراسة في جريدة الأهرام المصرية عام (١٩٩١م).

وقالت عنها الأستاذة (انتصار السعيد) مديرة مؤسسة القاهرة للتنمية وحقوق الإنسان: إن ملك ناصف مهدت الطريق لمن بعدها من الفتيات والنسوة لأنها كانت من أوائل من جاهروا بالدعوة لتحرير المرأة.

وقالت أيضاً: إن ملك قامت بدور صعب في وقت انتشرت فيه الأمية والأفكار الرجعية في المجتمع، فكانت هي دفعة البداية التي مهدت الطريق للأجيال التي جاءت بعدها.

توفيت الشاعرة والأديبة ملك حفني ناصيف سنة (١٩١٨م) عن عمر يناهز الثانية والثلاثين عاماً. وقد كانت الحمى الإسبانية التي أصابتها سبب وفاتها بحسب ما ذكر آنذاك.

أقيم لها أكثر من حفل تأبين، وفي مقدمتها حفل الجامعة المصرية (جامعة القاهرة) الذي افتتحته الدكتورة (هدى شعراوي) وفي حفل التأبين رثاها عدد من الكتاب والشعراء منهم الشاعر الكبير «خليل مطران خليل» إذ قال عنها:

يا آيةَ العصرِ حقيقٌ بنا	تخليدُ ذكراكِ على الدهرِ
جاهدت لكن النجاح الذي	أدركتهِ أعلى من النصرِ
يا مَنْ ذَوَتْ في زهرة العمر ما	أقسى الردى في زهرةِ العمرِ

وكذلك رثاها أبو الوفاء محمد قائلاً:

يا مصرُ قد أفل القمرْ	فسجا ظلامُكِ واعتكرْ
لم يبقَ من فلك السَّمَا	من كوكبٍ إلا انكدرْ
تكدَّرت شمسُ الضحى	والجو أظلم واكفهرْ
أسفاً على ذات العفاف	وربَّة الفضل الأبَرْ

إن باحثة البادية الأصيلة بفضل ثقافتها وطموحها خاضت مضماراً استعصى حتى على رجال ذلك الزمان. فكانت رمزاً للمربية الفاضلة التي اعتمدت الحوار. وفي آخر حياتها ببادية الفيوم استطاعت بعد أحد عشر عاماً ونصف قضتها هناك بين الزواج والموت أن تقلب هذه المنطقة الريفية إلى التمدن، وذلك بشهادة كثيرين، ومنهم الشاعر حافظ إبراهيم. وقد قال الدكتور منصور فهمي: كانت ترسم خطوط الإصلاح لتعليم البنات ودفعهن إلى الالتحاق بالتعليم الابتدائي والثانوي، كما دفعت باتجاه إصلاح المرأة وجعلها تأخذ مكانها اللائق في المجتمع.

صدر للشاعرة والأديبة المؤلفات الآتية:

١- النسائيات: مطبعة الجريدة، (١٩١٠م).

٢- رسالة قدمتها للمؤتمر (١٩١١م). تضم عشرة اقتراحات.

٣- المرأة المصرية.

- كما بقي مؤلفها الذي يحمل عنوان حقوق النساء من دون طباعة.

المراجع والمصادر

١ . مجد الدين حفني ناصف، آثار باحثة البادية، المؤسسة المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م.

٢ . أنور الجندي، المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر، القاهرة، ١٩٦١م.

٣ . عبد السلام العسيري، باحثة البادية، إدارة الشؤون العامة بوزارة التراث والتعليم، القاهرة.

٤ . الدكتورة بنت الشاطئ، جريدة الأهرام، ١٩٩٨م.

٥ . الدكتورة آمال السبكي، الحركة النسائية في مصر بين عامي (١٩١٩م- ١٩٥٤م).

٦ . محمد رجب البيومي، النهضة الإسلامية في سير أعلامها المعاصرين، الجزء الخامس . مطبوعات مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة، ١٤٠٨هـ . ١٩٨٧م.

متى يتحوّل حلم السيارة الطائرة إلى واقع حقيقي؟

محمد حسام الشالاتي

بين السِّرِّية والتأخير والتأجيل، يستمر انتظار ظهور أول سيارة طائرة وإبصارها النور كواقع حقيقي مُجدٍ. ففي كل يوم -وعلى الرغم من السِّرِّية البالغة التي تعمل بها شركات تطوير السيارات الطائرة- تُطلعُنا إحدى الشركات أو تلك عن قرب توصُّلها إلى اختراع أول سيارة طائرة حقيقية وتحويل ذلك الخيال العلمي الافتراضي إلى واقع أكيد، فقد ضاقت الأرض بالسيارات التي تسير على طرقاتها وباتت فكرة الانطلاق إلى رحاب السماء الفسيح ضرورة مُلِحَّة. بيد أنه سرعان ما يتم الإعلان عن تأجيل إنجاز ذلك السَّبق! ويتجدَّد الأمل بإعلان إحدى الشركات عن طرح سيارتها الطائرة في الأسواق بغضون عام (٢٠١٨م)... إذا بدأ السباق.

لنرى معاً في هذه السطور إلى أين وصلت تلك المشروعات:

مزايا السيارة الطائرة

قد يتساءل القارئ عن المزايا والفوائد التي ستوفرها السيارة الطائرة لمُستخدِميها؛ إن قُدِّرَ لأحد مشروعات تطوير السيارة الطائرة أن يُبصر النور قريباً؟ في الحقيقة ظهر أول نوع من السيارات الطائرة بشكل فعلي عام (١٩٣٢م) على الرغم من أن الشوارع في المدن الكبيرة حينها لم تكن تعاني من الاختناقات المرورية والازدحام مثلما نُعاني نحن اليوم. فحياة البشر المُعاصرة في المدن الكبرى تتسبب في هدر جزء كبير من وقتهم وهم يتنقلون إلى ومن عملهم

أو قضاء حاجاتهم، وذلك مردّه إلى كثرة الازدحامات المرورية وتعرُّج المسارات الطرقية، فكم من مرة فكَّر أحدنا عند مُصادفته لازدحام مروري لو يستطيع القيام بتحويل سيارته خلال دقائق -وبكبسة زر- إلى طائرة تُخلِّصه من تلك المشكلة؟ وبحسب الإحصاءات العالمية، فإن الإنسان قد يُهدر نحو ١٠ أشهر من متوسط عمره البالغ ٧٤ عاماً مُحتجَزاً في الاختناقات المرورية. ومع التزايد المتواصل للمسافات التي يقطعها الناس كل عام، وزيادة أعداد البشر بحدِّ ذاتهم، أصبح معدل سرعة السيارات يتناقص باستمرار بسبب الازدحام المروري. ناهيك عن تصميم طرق السيارات التي شُيِّدَت في الأصل بمسارات مُتعرِّجة لحسابات جغرافية (وجود تضاريس وبحار وأنهار) أو عَمَلية (تحقيق جدوى اقتصادية في وصل مناطق بعضها ببعض) أو أمنية (السلامة)... وهكذا باتت الحاجة إلى مثل هذا النوع من السيارات مُلِحَّة أكثر من أي وقت مضى. لذلك بدأ التفكير في السنوات الأخيرة بحل عَمَلي لمشكلة الاختناق الكامل لطرق العالم بالسيارات في المستقبل، وتمثّل ذلك الحل بالعربات الجوية الشخصية (السيارات الطائرة)، وهي الفكرة التي تُداعب عقول البشرية منذ عام (١٩١٨م)، أصبحت الآن غير بعيدة المنال، لطالما راودت أفكار عشرات المُخترعين والمُبدعين، وداعبت عقول المُخطّطين وذوي البرامج والحالمين المُحلّقين بخيالهم. وبذلك قد تُسهِم السيارة الطائرة في التقليل من الاختناقات المرورية، كما قد تُستخدم لمُراقبة الحركة المروية نفسها، بالإضافة إلى التنقل السريع والسهل.

ظهرت الفكرة بشكل جدِّي عندما شاهد الناس الممثل الأمريكي «جورج جيتسون» وهو يطير بعربته السيارة الطائرة في فيلم على شاشات التلفزة الأمريكية عام (١٩٦٢م)، فبدأ الناس يتساءلون متى سيشترون العربة الطائرة الخاصة بهم؟ ومتى سيُفتَتَح سوق جديد للسيارات الطائرة؟ ذلك اليوم قد يكون قريباً، وقد تمتلئ السماء في العقود القريبة القادمة بالسيارات الطائرة. وبعض السيارات الطائرة صُنِعَت بالفعل، إلا أن إنتاجها يتطلب الحصول على موافقة منظمة الطيران الأمريكية، ناهيك عن مشكلة عدم وجود مُخطَّط لتنظيم حركة السيارات الطائرة في الجو وضرورة حصول السائقين الجُدد على رخصتي قيادة، واحدة للسير على الأرض وأخرى للطيران.

واليوم، مَنْ يتصفَّح شبكة الإنترنت يجد أنها ممتلئة بمقاطع فيديو عن السيارات الطائرة، إذ يبدو بعضها وكأنه موجود فعلاً، وذلك على الرغم من أن الشركات المُصنِّعة تُحيط عملها بالسرية التامة لتكسب السَّبق، باستثناء ما تُسرِّبه بعض من تلك الشركات من مقاطع فيديو عبر الشبكة العنكبوتية كدعاية لها.



صعوبات ومُعوِّقات وضع سيارة طائرة على أرض الواقع

على الرغم من أن تلك الأحلام قريبة التحقُّق، إلا أنها تصطدم بعوائق قد تجعل من تحقيقها على أرض الواقع غير مُجدٍ، أو على الأقل صعب التنفيذ! فالتعامل مع مثل هذه السيارة الطائرة ليس سهلاً كما يبدو، فهي مزيج بين سيارة وطائرة، إذ توجد فيها معدات وأدوات مختلفة تُلائم نمطي السير على الطرقات والتحليق في الأجواء. ويعتقد المهندسون المُصمِّمون أنه ليس من السهل جمع خصائص عربة تسير على الأرض مع خصائص جسم يطير في السماء، فالفكرة تُمثِّل توجُّهاً جديداً ومثيراً ويحمل كثيراً من التحديات لمهندسي التصميم. وتأتي على رأس تلك الصعوبات الكبيرة مشكلة الحفاظ على خفة الوزن بسبب ثنائية الوظيفة في القيادة والطيران وما يستتبعه من ضرورة وجود معدات لكلتا الوظيفتين، وضرورة أن تكون السيارة الطائرة مستقرة وثابتة في أثناء تحليقها في الأجواء وسيرها على الطرقات لمسافات طويلة؛ ما يُمثّل تحدياً حقيقياً. والمشكلة الأخرى هي النواحي القانونية المتعلقة بالقيادة على الطريق والطيران في الجو، فهنا توجد مجموعتان من القوانين التي تتعارض فيما بينها أحياناً ومن الصعب جمعها في آن واحد.

وعادةً، يتوقع المهندسون في البداية أن يكون الأمر سهلاً، فيظنون أنه عمل هندسي أكثر منه اختراعي، لكنهم يتوصلون بعد سنوات من العمل إلى أنه مزيج من الاختراع والعمل الشاق، ويقضون سنوات لتصميم محرك سيارة قادر على التحوُّل إلى محرك طائرة في الوقت نفسه؛ ما يُكلّف الشركات المُصنِّعة الملايين.

إن معظم نماذج السيارات الطائرة التي ظهرت حتى الآن تعتمد في إقلاعها وهبوطها على النظـــام التقليدي، أي إنّها تحتاج إلى ممر للإقــلاع وآخر للهبوط، وبعضها يعتمد على نظام الإقــلاع والهبوط العمودي. فإذا كنت تعتقد أنه بمقدورك أن تقلع بالسيارة الطائرة من أمام منزلك أو من وسط الازدحام المروري فأنت واهم! فالأجواء تفتقد إلى مُخطَّط مُحكَم تضعه الحكومـــات لتنظيم حركة السيارات الطائــرة في الجو، وهو الأمر الذي قد يقتل حلم قائدي السيـــارات الطائرة بالإقلاع من أمام منازلهم أو من بؤر الازدحام الشديدة؛ حتى إن كان لدى تلك السيـــارات الطائرة إمكانية الإقلاع والهبوط العمودي. وإلـــى أن يتوافر مُخطّط السماء المُنتظَر هذا، على السيارات الطائرة جميعها بدء الرحلة وإنهاؤها من مطار، إذ تُدرج الرحلة لدى الجهـــات المنظمة وتتخذ مساراً رسمياً معروفاً من الإقلاع وحتى الهبوط. ولا ضير من التذكير أنه لا يمكن بناء الطرق السريعة في السماء كما على الأرض، ففي الهواء حيث الفراغ اللانهائي لا يتوقع قائد السيارة الطائرة أن يجد السماء مُقسَّمة إلى طرقات ومحاور، ولا أن تتوافر له العلامات التحذيرية ولا اللافتات الإرشادية لاتجاهات السير المختلفة ولا تضاريس تُساعــده على تحديد موقعه واتجاهه. بيد أن هذا الأمر سيكون أسهل إذا ما تمَّ بشكل بياني، مثل نظام حركة الملاحة الجوية للسيارات الطائرة «AGATE» الذي تمَّت تجربته بنجاح في أجواء كثيفة الحركة بالطائرات العمودية التقليدية «هيليكوبتر».

ومـــع أن كثيراً من الشركات قد تمكنت من التغلب علـــى كثيرٍ من المعوقات التقنية في تصميـــم نماذجها، إلا أن تلك النماذج تحتـــاج إلى ممري إقلاع وهبوط شأنها في ذلك شأن جميع الطائرات التقليدية، أما حقيقة أنها تحتاج إلى ثلث طول الممر فحسب، فربما تُعيد الأمـــل إلى نفوس المستهلكيـــن؛ وإن كانت لا تحل المشكلة بشكل جـــذري! ومع توافر نحو ٥٠٠٠ مطـــار في بلد كالولايات المتحدة الأمريكية يـــزول القلق إزاء هذه المشكلة، فيمكن لقائـــد السيارة الطائرة أن يهبط في أقرب مطار مـــن مقصده ثم يتحول إلى وضع السيارة ليصـــل إلى وجهتـــه سيراً على الأرض. بيد أن ذلك لا يتوافر في جميع البلدان! أما النماذج التـــي تعتمد على نظام الإقـــلاع والهبوط العمودي دون الحاجة إلى مـــدرج، فتتفادى ذلك العائق نهائياً.

تتكبد الشـــركات المُصنِّعة ملايين الـــدولارات لتغطية نفقات بنـــاء نماذجها الأوَّلية، ثم بضـــع ملايين أخرى للحصول على ترخيص رسمي من «إدارة الطيران الفيدرالية الأمريكية» أو نظيراتهـــا فـــي الدول الأخرى، لذا نجد أن معظم الشركات التـــي كانت تهدف إلى إطلاق

سياراتهـا الطائرة قد آل بها الحـال إلى إيقاف نشاطاتها بعد أن أنفقـت آخر سِنتات كانت بحوزتهـا. وإذا كانت تلـك التكاليف تُمثّل عائقاً للمُنتج فإنها تُعدُّ في الوقت نفسه عبئاً ثقيلاً علـى المستهلك، فمن المتوقع أن تتوفر السيارات الطائرة في الأسواق بأسعار تتراوح ما بين ١٠٠٠٠٠ و٢٠٠٠٠٠ دولار أمريكـي، وبذلك فهي لا تستهدف المستهلكين العاديين بل الأثرياء القادريـن على تحمُّل نفقات الشراء الذين لن تتوقف نفقات السيارة الطائرة عندهم فحسب، بـل يلزم لقائد السيارة الطائـرة أن يحصل على رخصتي قيادة، واحـدة للسير على الأرض وأخرى للطيران، والأخيرة تُكلِّف وحدها نحو ٢٨٠٠ إلى ٣٥٠٠ دولار. ناهيك عن مصروفات الصيانة السنوية للسيارة الطائرة وتكلفة استخدام المطارات للإقلاع والهبوط... وإن صَدَقَت توقعـات الشركات المُصنِّعَة بظهور أول سيارة طائرة قريبـاً، وعلى فَرَض تجاوز الصعوبات التي ذكرناها سابقاً، ومع الأسعار المرتفعة جداً لتلك النماذج من السيارات الطائرة... يتبادر السؤال المُلِح: كم شخصاً سيتمكَّن من امتلاك واحدة منها؟!

بدايات ظهور حلم السيارة الطائرة

تاريخيـاً، كانت هناك محاولة فاشلة في القرن الثامن عشـر لتطوير عربة مُنزلِقة. وفي عشرينيـات القرن العشرين المُنصرِم، ظهرت أفكار لاختـراع سيارة طائرة، بعد نجاح فكرة الطيـران بحـد ذاتها عام (١٩٠٣م) على يـد الأخوين الأمريكيين «رايـت»، وسُجّلت براءات اختراع في الولايات المتحدة لسيارات طائرة، تمكّن بعضها من الطيران بالفعل:

– ففـي عام (١٩١٧م)، كشف «غلين كيرتس» (و هو أول رائد لفكرة السيارة الطائرة) عن سيارته الطائـرة «Curtiss Auto Plane» ذات الأجنحة الثلاثة والمروحة الخلفية، ولكنها لم تحقق سوى وثبات صغيرة فوق سطح الأرض.

– وفـي عام (١٩٣٧م)، طوّر «والدو واترمان» سيارتــه الطائرة «Arrow Bile» ذات المئة حصان بعجلات ثلاث ومروحة خلفية، لكن قلة التمويل أفشلت المشروع.

– أمـا في عام (١٩٤٦م)، فقد طوّر «روبرت فولتن» طائرة للطريق تُدعى «Air Phibian» بـدلاً من سيارة للطيران، وكان من الممكن تحويل تلك الطائرة إلى سيارة خلال خمس دقائق فحسب، فهي كانت ذات جناح ومروحة وذيل يمكن أن تدخل داخل هيكل الطائرة عند سيرها على الطرق، وكانت قوة محركها ١٥٠ حصاناً، وسرعتها في الجو تتجاوز ٢٠٠ كم/سا. وعلى الرغم من نجاح فولتن في تجربته، إلا أنه لم يجد التمويل الكافي أيضاً.

- وفي عام (١٩٤٧م)، ظهر الكرسي المزدوج المُجهَّز بوحدة طائرة قابلة للفصل «Conv Air Car»، وقدَّمَ عرضاً لساعة طيران واحدة، إذ استهلك غالوناً واحداً لكل ٧٢ كيلومتر، ولكن خطط تسويق هذا الجهاز توقفت إثر تحطمه في أثناء تحليقه الثالث.

- وفي خمسينيات القرن الماضي اشتهر أنموذجٌ يشبه سيارة «فيات»، إلا أنه لم يحقق النجاح العَمَلي والتجاري. ثم طُوِّرَت العربة العسكرية «Avro Car» بجهد مشترك بين الجيشين الكندي والبريطاني، وهي عربة طائرة يشبه شكلها الصحن، كان من المُفترض أن تُستخدَم كناقل جند جوي خفيف.

- أما السيارة الطائرة الأكثر نجاحاً وشهرةً في تلك المرحلة فكانت «Aero Car»، التي استُنبِطَت بالتعاون بين «روبرت فولتن» و«مولتون تايلور» وشركة «Air Phibian»، والتي صُمِّمَت للقيادة على الطرق والطيران في الجو ثم العودة إلى الطرق ثانيةً من دون توقف. وهي كانت بطول ٣ أمتار، ومُزوَّدة بمحرك يدير المروحة، وكان يمكن الطيران بها بسرعة ١٧٧ كم/سا، ولتحويلها إلى وضع القيادة سيراً على الأرض يقوم المُستخدِم بنزع الأجنحة والذيل عنها بكل سهولة ليُصحبها معه في مقطورة تُلحَق بالسيارة. وكانت تلك السيارة الطائرة من أقدم النماذج التي نجحت في الدمج بين تقنيات الطيران في الجو والسير على الأرض، وحصلت على ترخيص الطيران الرسمي من «جمعية الطيران المدني الأمريكية» عام (١٩٥٦م). لكن AERO CAR كان لديها عيوبها التي لم يكن من الممكن التغاضي عنها سواء كطائرة أم كسيارة، فقد كانت تعاني من زيادة في الوزن الذي بلغ ٩٥٥ كغ، حتى إنها كانت تطير على ارتفاع منخفض. كذلك كان وزنها يؤثر سلباً على كفاءة استهلاكها للوقود، إذ كان خزان وقود ممتلئ عن آخره يكفي لتحليق مسافة لا تتعدى ٤٨٣ كم. أما عن أدائها على الطرقات كسيارة فلم يكن ليُضاهي أيّاً من السيارات الأمريكية القوية. وعلى الرغم من الضجة الإعلامية التي أثارها المُصمِّم الرئيسي لها (مولتون تايلور)، إلا أنه لم يتمكن من جذب رؤوس الأموال اللازمة للاستثمار في إنتاجها، لذا فقد انتهى به الحال مع ٤ نماذج فحسب من سيارته الطائرة. وفي عام (١٩٧٠م)، فشل تايلور مرة أخرى في محاولته لإطلاق «AERO CAR» بعد إجرائه التعديلات التقنية التي حَسَّنت من أدائها على الأرض وفي السماء، ولكنها على الرغم من ذلك كانت تُعرِّض حياة ركابها للخطر في أثناء سيرها على الأرض، ذلك لأنها لم تكن تحقق معدلات الأمان المطلوبة التي تتطلبها قوانين «الإدارة الوطنية الأمريكية لسلامة استخدام الطرق السريعة»؛ والتي تقتضي أن تكون المركبات آمنة ليس في الجو فحسب لكن على الطرقات أيضاً.

- وفــي عام (١٩٧٠م)، حاولت شركة «فورد» الأمريكية للسيارات تطوير سيارة طائرة، إلا أن أزمة النفط العالمية أطاحت بالمشروع.

مشروعات السيارات الطائرة الحديثة

هناك جهــود حثيثة تجري الآن لترى السيارة الطائرة «Flyer Car» النور، فالفكرة تُداعب عقــول البشرية منذ بداية القرن العشرين الـمُنصــرِم وهي قيد الدراسة والتجارب حتى الآن. وعلــى مدى العقــود الماضية أُنتِجت وطُوِّرت نمــاذج من السيارات الطائــرة؛ وأشهرها ذلك الأنمــوذج الذي اشتَهَرَ فــي خمسينيات القرن الماضي والذي كان يُشبــه سيارة «فيات» (كما ذكرنــا)، وأنموذج آخر ظهر في ألمانيا خلال تسعينيات القرن المذكور على هيئة دراجة نارية بمقعديــن وثلاث عجــلات يُتَنقَّل بها على الأرضــ كأيِّ دراجة نارية، وعندمــا يريد صاحبها التحليق يذهب بها إلى مطار أو حقل طيران حيث تُركن فيه أجنحتها المثلثية الشكل، ثم تُركّب الأجنحــة عليها خلال دقائق معدودة ويُقلِع بها كطائرة شراعيــة مُزوَّدة بجناح مُثلَّث ومحرك خفيف (طائرة الـ«مايكرولايت»). لكن أياً من تلك النماذج لم يُحقِّق النجاح العَمَلي والتجاري.

كمــا تنوَّعت نماذج العربات الجوية الشخصية (السيارات الطائرة) وأساليب الطيران بها، فمنهــا ما هو مُــزوَّد بمحرك أو بمحركين، ومنها ما يُقلِع ويهبــط تقليدياً من مدرج مطار أو فــي مساحات قصيرة أو عمودياً في مساحات صغيــرة، ومنها ما هو مُزوَّد بمظلات شراعية لاستخدامهــا عند الطيران، ومنها ما وصل إلى سرعــة ٦٠٠ كم/سا، ومنها ما يستطيع قطع مسافة ١٥٠٠ كيلومتر...

إذن هناك عــدد غير قليل من الـمُصمِّمين والمهندسين فــي الولايات المتحدة وغيرها، يعكفــون على تطويــر جيل جديد مــن السيارات قادرة علــى الطيران، نذكر مــن بين تلك المشروعات:

- فــي عام (١٩٩٠م)، طوَّر الأمريكي «كينيث ويرنايك» سيارةً طائرةً مجنّحةً صغيرةً أطلق عليهــا اسم «AIRCAR»، كانت تُعدُّ قفزة علمية جديدة فــي تقنيات الأجنحة وطارت خلال الاختبــارات العملية بسرعة تصل إلى ٦٠٠ كم/سا، لكن عدم تمكنه من إيجاد التمويل اللازم لاستكمال مشروعه جعل مخططاته حبيسة الأدراج في أواخر تسعينيات القرن الماضي.

- صــرف «بول مولر» ٤٠ سنةً من عمره وملايين الــدولارات على تطوير سيارته الطائرة «Sky Car»، إذ حَــامَ بسيارتــه الطائرة الأولى «XM-2» لأمتــار قليلة في عام (١٩٦٥م)، ثم

كشف في عام (١٩٨٩م) عن سيارته الطائرة الثانية «M200X» التي تطير على ارتفاع ١٥ متراً عن سطح الأرض، والتي طارت ٢٠٠ مرة حتى الآن. أما تصميمه الأخير «Sky Car M400»، فهو مُزوَّد بمحركين، ويُقلِع ويهبط عمودياً في مساحة صغيرة مثل الطائرة «Harrier Jet»، ويتم التحكُّم به بوساطة كومبيوترات ونظام ملاحة عبر الأقمار الاصطناعية «GPS»، ويمكن أن تصل سرعته إلى ٣٠٠ كم/سا، بمدى يقترب من ١٥٠٠ كيلومتر، وبسعر ٦٠٠٠٠ دولار. وقد زُوِّدت تلك السيارة الطائرة بمظلة وأكياس هوائية -داخلية وخارجية- لتخفيف وطأة الاصطدام في حال حدوث طارئ ما.

- تُطوِّر شركة «ماكرو الصناعية» في مدينة «هنتسفيل» الأمريكية السيارة الطائرة «Sky Rider X2R» ذات الإقلاع والهبوط العمودي، منذ عام (٢٠٠٦م). وهي بذلك تدمج بين سيارة رياضية بمقعدين وطائرة عمودية. كما تُجرِي الشركة دراسات لتصاميم ذوات ٥ و٧ مقاعد. وسيعتمد نظام القيادة في تلك السيارات الطائرة على الملاحة عبر الأقمار الاصطناعية «GPS» وعلى خدمات الهاتف النقّال.

- في عام (٢٠٠٩م)، قام فريق من المغامرين البريطانيين برحلة من لندن إلى مدينة «تيمبوكتو» في مالي (غرب إفريقيا)، على متن سيارة طائرة صُمِّمَت خصيصاً لهذا الغرض، حَمَلَت اسم «Para Jet Sky Car»، وهي مركبة «Buggy» مُزوَّدة بمحرك مروحي الدفع، بالإضافة إلى مظلة شراعية كفيلة برفع السيارة إلى أعلى والتحليق بها عندما تكون الرياح مواتية. وكان أعضاء الفريق يقومون بقيادة السيارة براً حيثما كانت توجد طرق مناسبة (مُعبَّدة أو رملية)، في حين اقتصر خيار الطيران بالمظلة لديهم على المسافات التي توجد فيها ممرات بحرية مثل مضيق جبل طارق، أو مناطق وعرة مثل جبال أطلس في المغرب، بالإضافة إلى المناطق الصحراوية التي لا توجد فيها أيّ مسالك واضحة. وكانت تلك العربة الطائرة قادرة بفضل مروحتها القوية ومظلتها الكبيرة على التحليق عالياً إلى ارتفاع يُقارب ٤٥٠٠ متراً بسرعة ٨٩ كم/سا، مع إمكانية الهبوط تدريجياً بسلاسة. أما على الأرض، فكانت قادرة على الانطلاق بسرعة قصوى تصل إلى ١٨٥ كم/سا، وهي مُزوَّدة بنظام دفع رباعي مُستقل يمنحها ميزة القدرة على التحرك بسلاسة على الطرق الوعرة نسبياً بفضل إطاراتها كبيرة الحجم المُصمَّمة للاستخدام على الرمال، كما أنها تُعدُّ أول سيارة تعمل بالوقود الحيوي. وقد استغرقت رحلة البعثة ذهاباً وإياباً ٤٢ يوماً، قطعوا خلالها ٦٠٠٠ كم عبر إنكلترا، وفرنسا، وإسبانيا، والمغرب، وموريتانيا، ومالي والعودة جواً من السنغال إلى لندن.

- فـــي بداية القرن الحالي، قام مهندس كبير في شركـــة «ماكدونيل دوغلاس الفضائية» الأمريكية بتطوير سيارة طائرة تُدعى «Sokol A400» تستطيع حمل ٤ ركاب، وتنفرد أجنحتها بكبسة زر واحدة. إلا أن نقص التمويل أيضاً أطاح بالمشروع.

- يُجــرِي «مركز لانجلي للبحوث» التابع لوكالة الطيران والفضاء الأمريكية «ناسا» تطوير طائــرة يمكــن أن تُقلِع وتحط في مساحـــات ضيقة، ويمكنها قطع مسافـــات تصل إلى ٧٥٠ كيلومتراً وبسرعة تصل إلى ٣٢٠ كم/سا. وربما يتمكن الخبراء أيضاً من تجهيز هذه الطائرات بالأنظمة الذكية الكافية لأن تجعلها قادرة على الطيران دون تدخل قائدها؛ إذ يكفي في هذه الحالـــة تحديد مـــكان الوصول حتى تتكفل الطائرة بتشغيـــل أجهزتها الملاحية كلها من دون أخطاء. وتنبأ مركز لانجلي بانخفاض سعر الطائرة الشخصية الواحدة إلى ما بين ٧٥ و١٠٠ ألف دولار.

- يعكف العجوزان الأمريكيان «فيرنون بورتر» و«كلارنس كيسل» على إنتاج وتطوير سيارة قـــادرة علـــى الطيران، إذ أنفقا حتـــى الآن نحو ٧٠ ألف دولار من مالهمـــا الخاص في سبيل ظهـــور السيارة الطائرة «G T Flyer» إلى حيِّز الوجود. ومع أن حجم هذه السيارة الطائرة لن يزيد عن حجم سيارة «فان» صغيرة، ووزنها لا يزيد عن ٥٠٠ كغ، وقوة محركها لا تتعدى ٢٣٢ حصاناً، إلا أن قيادتها تحتاج إلى أشخاص يحملون رخصة طيران. فهي ذات عجلات ثلاث؛ اثنتـــان أماميتان والثالثة خلفية، وستُرخَّص كدراجة نارية على الأرض، لكن قيادتها في الجو تحتاج إلى رخصة طيار شراعي، في حين تصل سرعتها في الجو إلى ٢٧٠ كم/سا.

- أما شركة «بوينـــغ» الأمريكية لصناعة الطائرات، فقد أعلنت مجموعة بحثية تابعة لها عن بدئها في تصميم سيارة طائرة سوف يكون بمقدورها قطع مسافة تصل إلى أكثر من ٥٠٠ كيلومتـــرٍ في الرحلة الواحدة براً وجواً. وستعمـــل تلك السيارة الطائرة بالطاقة الكهربائية أو البطاريات مما سيؤهلها لتكون أنظف وسيلة نقل مُستقبَلاً. ولن يحتاج قائد المركبة الجديدة إلـــى تلقّي تدريب خاص بفضل إرشادات الطيـــران المُبرمَجَة في أجهزة قُمرة القيادة، والتي ستستخدم أنظمة تحديد المواقع عبر الأقمار الاصطناعية في أثناء سفرها.

- أوشـــك فريـــق من الباحثين فـــي «معهـــد ماساشوستس التكنولوجـــي» بمدينة بوسطن الأمريكيـــة على الانتهاء من تصميم سيارة طائرة بمقعدين تبلغ سرعتها القصوى على الأرض ١٤٠ كم/ســـا، يمكنها أن تتحـــول إلى طائرة صغيرة الحجم ترتكز علـــى أربع عجلات، ويبلغ

وزنهـا ٦٠٠ كيلوغرام فحسب، وتصل سرعتها القصوى جواً إلى ١٨٥ كم/سا. أما طولها فهو ٥,٧ متراً، ويتراوح عرضها بين مترين -عندما يكون جناحاها مُنغلقين في أثناء سيرها على الأرض- و٨,٤ متراً عندما تتمدد أجنحتها في أثناء تحليقها في الجو، حيث تستهلك ١٨ لتراً من الوقود في الساعة خلال تحليقها.

- ويُعــدُّ مشروع يعمل عليه فريق مــن شركة «تيرافوجيا» (و هــم مهندسون سابقون في وكالة الطيران والفضاء الأمريكية «ناسا») من أنجح مشروعات السيارات الطائرة حتى الآن. ويتمحــور ذلك المشــروع على صنع عربة جوية شخصية معروفة باســم «السيارة المُتحوِّلة» صُنِّفــت كطائــرة رياضية خفيفة بجناحيــن قابلين للفرد والطي إلى الــوراء وبوزن ٦٥٧ كغ، وقادرة على الطيران لمسافة طويلة نسبياً تصل إلى ٧٤٢ كم من دون توقف بخزان وقود واحد يُمــلأ بالوقود الخالي مــن الرصاص، وبسرعة تصل إلى ١٨٥ كم/سا، أما على الأرض فتصل سرعتهــا إلى ٤٨ كم/سا. كما أن هــذه السيارة الطائرة سهلة الصيانــة والاستخدام، وتعمل بالوقــود الخالي من الرصاص، ويمكن حفظها داخــل (كراج) المنزل. أما سعرها فيصل إلى ٢٠٠ ألف دولار، إذ تلقّت الشركة المصنعة أربعين طلبية حتى نهاية عام (٢٠٠٩م). وقد انتُهِيَ من تخطيطها على الورق وصُنع أنموذج مُصغَّر منها بالفعل وأُجرِيَت عليه الاختبارات في نفق الهواء، ثم طار بنجاح مدّة ٨ دقائق كاملة، وحصل على ترخيص من «إدارة الطيران الفيدرالية الأمريكيــة». وكان يتوقّع طــرح المركبة -التي تتحول من سيارة عاديــة تتسع لشخصين إلى طائــرة في غضون ١٥ ثانيةً مــن دون أن يغادر خلالها السائــق أو «القبطان» مقعده -يتوقع طرحهــا في الأسواق في عــام (٢٠٠٨م)، ثم أُجِّل تدشين المشروع حتى عام (٢٠١٥م)، إلا أن كثيــراً من العقبات حالــت دون ذلك، فلم تحقق هي الأخرى معــدلات الأمان المطلوبة التي تتطلبها قوانين «الإدارة الوطنيــة الأمريكية لسلامة استخدام الطرق السريعة» عندما فشلت فــي اجتياز اختبارات التصادم التي تمر بها السيارات التقليدية، وهو الأمر الذي يُحتّم توافر متطلبــات أساسية لديها، مثــل ممتص الصدمات الأمامي والخلفــي، وعوارض الحماية من الاصطدامات الجانبية، بالإضافة إلى «مناطق التجعُّد» التي توجِّه طاقة الصدمة إلى الهيكل الخارجي للسيارة عوضاً عن الإضرار بمقصورة الركاب.

- فــي عــام (٢٠١٥م)، أعلنت شركــة «فيــراري» الإيطالية الشهيرة لصناعــة السيارات الرياضية عن تصميم تخيُّلي لمركبة فضائية خارقة مُستوحاة من تصميمات سيارات فيراري الساحــرة. فكرة هذه المركبة الخارقــة استوحتها الشركة من أفلام وكتــب الخيال العلمي،

وبدأت التصميمات بالرسم على الورق ثم حُوِّلت إلى رسومات ثلاثية الأبعاد لتظهر بتصميم فاخر ومميز لا يشبه المركبات الفضائية الأخرى، إذ ينقسم جسم المركبة إلى جزأين، كما تلتف أجنحة المركبة الفضائية مدار الجزء السفلي من جسم المركبة الفضائية. وفي ذلك التصميم تتخيل الشركة السيارات الطائرة في المستقبل.

– وفي عام (٢٠١٥م) أيضاً، أعلنت إحدى الشركات البريطانية أنها ما زالت تتلقى اهتماماً عالمياً على تصميمها المُبتكَر الذي قدمته قبل عدة أعوام على أنه الخطوة المقبلة لسيارات المستقبل. ويتمثل ذلك التصميم في طائرة مصنوعة من ألياف الكربون تتقدمها مقصورة زجاجية ويمكن قيادتها على الإسفلت عدة دقائق قبل أن تنطلق إلى السماء. وتتسع تلك السيارة الطائرة لأربعة ركاب، ويمكن ركنها داخل مرآب سيارات عادي، وهي مُزوَّدة بمظلة هبوط احتياطية لاستخدامها عند حدوث أي طارئ في الجو.

– ونبقى في عام (٢٠١٥م)، إذ سقطت سيارة «AEROMOBIL» الطائرة السلوفاكية في أثناء قيام مُصمّمها «ستيفان كلاين» بتحليق تجريبي بها، إلا أنه نجا من هذا الحادث وتَعَرَّضَ لإصابات طفيفة بعد استعانته بمظلته، ليذهب حلمه الذي دام أكثر من عشرين عاماً بإطلاق هذه السيارة الطائرة في الأسواق بغضون عامين هباءً. وتبدأ تلك السيارة أولاً بالتحرُّك على طول طريق سريع عادي قبل أن تقلع وتُحلِّق في الهواء. وعلى الأرض يُطوَى جناحا الطائرة اللذان يُشبِهان جناحي حشرة على طول جسم الطائرة، كما يدفع المحرك العجلات الأمامية، وفي الهواء توفر قوة الدفع مروحة بثلاث شفرات عبر محرك للطائرات الخفيفة تبلغ قوته ١٠٠حصان. أما وزنها فيبلغ ٤٥٠كغ من دون وقود أو ركاب على متنها، وهناك مساحة تكفي لشخصين في قُمرة القيادة التي يوجد فيها مقودا قيادة، واحد للقيادة على الأرض وآخر أصغر من الأول للطيران. ويمكن ركن هذه السيارة الطائرة في أي مكان من أماكن وقوف السيارات القياسية، كما يمكن تزودها بالوقود من أيِّ محطة خدمة عادية، في حين تعمل بشكل عادي مع حركة المرور الأرضية وكطائرة يمكنها الإقلاع والهبوط في أي مطار في العالم، إذ تحتاج إلى مدرج يبلغ طوله ٢٠٠متر للإقلاع ومدرج يبلغ طوله ٥٠ متراً للهبوط فحسب.

– وفي عام (٢٠١٦م)، تمكنت إحدى الشركات الروسية من اختراع دراجة نارية يمكنها الطيران تصل سرعتها في الجو إلى ١٠٠ كم/سا، أُطلِقَ عليها اسم «سكوربيون-١»، وتتخذ تلك الدراجة شكل الطائرة العمودية «هيليكوبتر». وعلى الرغم من أن الهدف من صناعة

هذا الأنموذج كان تسويقياً، إلا أنه سيكون له أهمية في المستقبل القريب، إذ ستُنتَج لأغراض تجارية وتُطرح للبيع قريباً قياساً على طلبات كثيرة بدأت تـرد إلى الشركة. وتُستخدَم مادة الهايدروكربـون كوقود لتشغيل محرك تلك الدراجة الطائرة بدلاً من (الفيول)، في حين يبلغ سعرها ٥٢٠٠٠ دولارٍ.

– وفـي العام الماضي (٢٠١٧م)، وعلـى عكس ابتكار سيارة قادرة علـى الطيران، سلَكَ التشيكي «بافيل بريزينا» مساراً مُعاكِساً من خلال اختراعه طائرة جيروكوبتر مُصغّرة يمكنها السير علـى الطرقات أيضاً. يقوم هذا الاختراع على أساس طائرة «جيروبلاين» المُصغّرة (مُـزوَّدة بمحرك دوار للصعود والنزول، وبمروحة في الخلف لتوفير قوة الدفع اللازمة لها). ولتحويلهـا إلى مركبة تسير علـى الطرقات بعد الهبوط، يتعيّن علـى قائدها فحسب وقف المحرك الدوار الرئيسي وطيِّه على امتداد المركبة وإظهار لوحة تسجيلها، إذ تقوم المروحة الخلفية بدفعها كسيارة عادية.

– وفي عام (٢٠١٧م) الماضي أيضاً، أعلنت شركة ألمانية عن سعيها لإتمام مشروع تصنيع سيارة أجرة طائرة تعمـل بالكهرباء، وهي مركبة كهربائية ذات خمسة مقاعد يمكنها الإقلاع والهبـوط. وتعتزم الشركة إجراء الاختبارات الأوّلية للسيـارة الجديدة قبل طرحها في سوق سيارات الأجرة «التاكسي».

– وفـي إطار سيارات الأجرة الطائرة أيضاً، عرضت مدينة «دبي» الإماراتية مؤخراً رحلة جويـة لأول خدمة (تاكسي) طائرة من دون طيار في العالم. وتُشبِه سيارة (التاكسي) الطائرة مـن دون طيار هذه مقصورة طائرة عموديـة صغيرة ذات مقعدين يعلوها طوق عريض مُزوّد بثماني عشرة مروحة. وهي مُزوّدة بكثيرٍ من وسائل الأمان في حال حدوث مشكلة ما، فهناك بطاريـات للطوارئ ومـراوح وزوجان من مظلات القفز تحسُّباً لأسـوأ الحالات. وتبلغ المدة القصوى للرحلة ثلاثين دقيقة، إذ خَلَت الطائرة من الركاب في رحلتها التجريبية الأولى.

– وفي السِّياق نفسه، أعلنت شركة «أوبر» الأمريكية أنها ستبدأ في اختبار خدمة (التاكسي) الطائرة وذلك عبر مركبة تتسع لأربعة أشخاص وتتحرك بسرعة ٣٢٢ كم/سا تمهيداً لوضع تلك الخدمة في مدينة «لوس أنجلس» في عام (٢٠٢٠م) على غرار خدمة التنقل التشاركي الأرضية التـي تُعدُّ الشركة رائـدة فيها، وهي في سبيل ذلك أبرمت صفقة مـع إدارة الطيران والفضاء الأمريكيـة «ناسا» لتطوير برنامج للتحكم في مسارات (التاكسي) الطائرة في الجو على امتداد

مســارات خدمات التوصيل التي تُقدِّمها (أوبر) على الأرض. وتتطلع الشركة إلى تسريع تطوير صناعــة جديدة من سيارات الأجرة الطائرة الكهربائية التــي تتوافر حين الطلب في المناطق الحضرية، والتي يمكن للعملاء طلبها عبر الهاتف الذكي بطرائق موازية لبدائل سيارات الأجرة الأرضية التي توفرها الشركة الأمريكية في أكثر من ٦٠٠ مدينة حول العالم منذ عام (٢٠١١م). وتعتزم الشركة تقديــم خدمات سيارات الأجرة الطائرة المدفوعة الأجر داخل المدن بدءاً من عــام (٢٠٢٣م)، وهي تعمل على نحو وثيق مع مُنظّمي الطيران في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبــا للفوز بالموافقات التنظيمية لتحقيق هذه الغاية. كما تطمح (أوبر) إلى تطوير أسطول من الطائرات الكهربائية التي تجمع في شكلها بين الطائرات العمودية والطائرات المُسيَّرة عن بُعــدٍ والطائرات ثابتة الجناحين، والتي تعمل بعدد مــن المراوح الصغيرة القادرة على الإقلاع والهبوط الرأسي والرحلة الأفقية السريعة. يُشار إلى أن الشركة لن تصنع الطائرات بنفسها بل ستكتفي بتطوير البرنامج الذي يُدير شبكة من سيارات الأجرة الطائرة، أما بالنسبة إلى صناعة الطائرات فسوف تعتمد على صُنَّاع مثل شركة «بوينغ» الأمريكية الشهيرة.

- تُطــوِّر شركة «بال-في» الهولندية أنموذجهــا الذي أُطلقت عليه تسمية «العربة الطائرة الشخصيــة»، والذي يمزج بين سيارة وطائرة، فعند سيره فــي الطرقات يبدو ذلك الأنموذج كسيــارة غريبــة الشكل ذات ثلاث عجلات لها شــكل أيروديناميكي حــاد الحواف (لمواءمة متطلبات الطيران) ولها مروحة دوَّارة مطوية الشفرات تتموضع فوق سقفها ومروحة دفع في الجزء الخلفي منها تعمل على دفعها إلى الأمام وذيل مطوي في مؤخرتها (تطير هذه السيارة بالاعتمــاد على مبــدأ الطيران العمودي «جيروكوبتر»)، وهي سيــارة مُدمجة للغاية يمكن أن تتلاءم مــع أي موقف للسيارات. يبلغ طول تلك السيارة الطائرة أربعة أمتار وعرضها مترين. وبعــد ١٥ سنة من العمل المُضني والتكاليف الباهظة سارت السيارة وطارت خلال التجارب الأولــى قبل خمس سنوات، وإن احتــاج الأمر إلى مُدرَّج إسمنتي ورخصة طيران للتحليق بها، ثم استمر عمل الشركة في تطويره. والآن أصبح هذا الأنموذج جاهزاً تقريباً، فالجزء الأرضي مــن السيارة الطائرة أصبح جاهزاً، وفي أثناء سيره على الطرقات يبدو كسيارة غريبة الشكل تميل على المُنحَنيات كالدراجة النارية، فيما يُفترض أن تبلغ سرعتها القصوى ١٨٠ كم/سا. كذلــك أصبحت قُمــرة القيادة جاهزة أيضــاً، وعند تجربة الطيران بها ســارت العربة على المُــدرَّج أمتاراً قليلة ثم أصبحت في الجو تاركةً الطرق والاختناقات المرورية خلفها بسرعة جويــة تصل إلى ٢٠٠ كم/سا. ويُفترضــ أن يتوافر المُنتَج النهائــي الجاهز والمُرخَّص في

الأسواق خلال العام الحالي (٢٠١٨م). ومنذ تأكيد طرحها في الأسواق حصل مقطع الفيديو الخاص بالشركة على موقع «يوتيوب» على خمسة ملايين مُشاهَدَة وبدأت تنهال على الشركة طلبات المهتمين للقيام بتجربة طيران بشكل يومي، كما أن هناك طلبات شراء مُسبَقَة حالياً على الرغم من أن سعرها سيصل إلى نصف مليون يورو.

من كل تلك المحاولات، لم يستطع أي من هؤلاء الروّاد الأوائل تطوير سيارة طائرة فعّالة، بل إن بعضهم لقِيَ حتفه في أثناء اختبار اختراعه، لكنهم أثبتوا إمكانية صنع سيارة قابلة للطيران، وأناروا الطريق أمام لاحقيهم -كما رأينا- للتقدم في تطوير سيارات طائرة جديدة، وذلك في ظل التقدم الذي حصل بعد اكتشاف مواد خفيفة الوزن وبالاستعانة بأجهزة الكمبيوتر. وحتى تحل السيارة الطائرة مشكلاتها العالقة، سوف تبقى السيارات التقليدية تجوب الشوارع والطرقات، يتطلع ركابها إلى السماء في حين تكون سياراتهم متوقفة في صف انتظار طويل في نهايته إشارة مرور تتوهّج باللون الأحمر. والزمن وحده كفيل بإخبارنا إن كانت أيّ سيارة من السيارات التي استعرضناها ستستطيع الطيران بشكلٍ فعّال. وإن تحقق ذلك، فيا له من إنجاز!

أليس من الرائع أن تحزم حقائبك، وتصطحب أصدقاءك وتطير بهم من دون عوائق إلى أي مكان تريد بسيارتك الطائرة؟! هذه الفكرة التي كانت حلماً مُستوحى من قصص وأفلام الخيال العلمي منذ سنوات، قد تصبح شبه حقيقة في القريب العاجل. هل هو ضرب من الجنون؟ وهل ستُبصر فكرة تحليق السيارات الطائرة فوق الطرقات المُزدحمة النور أخيراً؟ مَنْ يدري؟ ربما لا تَسَع مُخيِّلتنا لاستيعاب ذلك حقيقةً!

وليم سومرست موم

(١٨٧٤- ١٩٦٥م)

محمد حنانا



ولد الكاتب الإنكليزي وليم سومرست موم في باريس عام (١٨٧٤م)، كان والده يعمل مستشاراً في السفارة البريطانية. تلقى تعليمه المبكر في فرنسا. توفيت والدته حين كان في الثامنة، وتوفي والده بعد سنتين. أُرسل وهو في العاشرة ليعيش مع عمه القسيس في وايتستابل، كينت: كانت هذه زيارة موم الأولى إلى إنكلترا. وقد أمضى هناك ثلاث سنوات تلميذاً في كينغ سكول في كانتربيري. فيما بعد تابع دراساته في هايدلبرغ بألمانيا، إذ عاش في البداية حياة مستقلة، ثم عاد ثانية إلى باريس. وعلى الرغم من أنه أراد دائماً أن يصبح كاتباً لكنه اختار مهنة الطب نزولاً عند رغبة عمه، وبعد سنوات من الدراسة في مشفى سان توماس في لندن حاز شهادة الطب. ومع ذلك فإن طموحه للكتابة هيمن على حياته على نحو كامل.

في عام (١٨٩٧م) ظهرت رواية موم الأولى «ليزا لامبيث» Liza of Lambeth، هذه القصة التي استُمدت مصادرها من تجارب طبيب شاب وسط الفقراء، تضمنت معارضة للبيئة الاجتماعية في أسوأ حي من أحياء الفقراء في لندن. وقد صدم اهتمام الكاتب الشاب قراء

العهد الفيكتوري بالتفاصيل الواقعية التي سجلها بأمانة تامة. وبخلاف القراء الحديثين نفروا من تأكيدها الحياة كما هي في الواقع أكثر مما ينبغي أن تكون. لم تكن الواقعية مقبولة في ذلك الوقت. لذا فقد أخفقت هذه الرواية.

في السنوات التي تلت كتب موم وكتب وكتب- وعانى الحرمان. لقد كتب كثيراً من المسرحيات والروايات لم تُثر أي واحدة منها انتباهاً ملحوظاً. لكن حظه تغير على نحو خارق في عام (١٩٠٧م). ففي ذلك العام قُدمت في لندن مسرحيته الهزلية «ليدي فريدريك» ونجحت نجاحاً باهراً، فقد أبهجت رواد المسرح بمستواها اللامع. كذلك استُقبلت مسرحياته اللاحقة لما تمتعت به من براعة وأصالة. وهكذا لم يعد موم قلقاً إزاء موارده المالية، عمل ناجح تلاه عمل ناجح: «جاك سترو»، و«مسز دوت»، و«الرجل العاشر»، و«أرغفة وأسماك»، و«الدائرة»، و«الشعلة المقدسة». غدا موم شهيراً على نطاق العالم، فقد قُدمت مسرحياته في جميع أنحاء العالم.

بدأ موم، بعد أن أصبح مستقلاً وقادراً على التمتع بالحياة، رحلاته، شرع في التعرف إلى أوروبا، وأمضى فترات طويلة في الولايات المتحدة والبحار الجنوبية والصين، وكان يسجل ملاحظات وفيرة أينما حل، وقد بنى عليها كل ما كتبه تقريباً من قصة قصيرة ومسرحية ورواية، كانت إسبانيا هي البلد المفضّل لديه، فطوال سنوات واصل موم حبه وتعلقه بذلك البلد وأبرز فتنته المتميزة في كتابين رائعين: «أرض العذراء المقدسة»، و«دون فيراندو».

سرعان ما أُرهق موم من تقييدات العمل المسرحي لمواهبه، ففي عام (١٩١٥م) نشر روايته «من العبودية الإنسانية»، التي عمل في إعدادها سنوات كثيرة، وقد استقبلها النقاد باحترام صامت. في البداية نجحت باعتدال، وببطء عبدت طريقها إلى الجمهور العريض. بدأ القرّاء يتحدثون في كل مكان حول قصة الحب المريرة التي عاشها الطبيب الشاب مع المرأة الماجنة المبهرجة. وأصبح معروفاً بأن الرواية تعكس إلى حد بعيد السنوات الثلاثين الأولى من حياة موم، ومع مرور الزمن غدت رواية «من العبودية الإنسانية» كلاسيكية حديثة، كما عُدت رائعة موم.

تبع نشر تلك الرواية عدة نجاحات، أما رواية «أشيندن» المبنية على تجارب موم حين كان عميلاً في إدارة الاستخبارات خلال الحرب العالمية الأولى، فقد هزت القراء بقصتها التي تدور حول الجاسوسية. كانت رواية «القمر وستة بنسات» نابضة بالحياة

ومؤثرة عن البحار الجنوبية التي ارتبطت بمراحل حياة الرسام غوغان الأليمة. وقد حظيت باستحسان واسع. ولكن بين جميع كتب موم ظلت رواية «من العبودية الإنسانية» الأكثر شعبية.

في عام (١٩٣٠م) أطلق موم سهمه الهجائي نحو الحياة الأدبية في لندن، إنه رواية «اللهو الصاخب» (Cakes and Ale). لقد سببت الرواية كثيراً من الهياج. وقد اتهمه النقاد بأنه صوَّر بقسوة كاتبين إنكليزيين شهيرين ومحبوبين- أحدهما كان توماس هاردي. احتدم نزاع شديد، وفي النهاية راح الآلاف من القراء يلتهمون ببهجة واحداً من أذكى كتب موم. ماكراً أم لا، فإن رواية «اللهو الصاخب» هي سجل مثير من السجلات الأدبية في العالم. وقد حققت الروايات التي تلتها أفضل المبيعات، وقد كُتبت حول ثيمات متنوعة من ضمن تلك الروايات: «المسرح»، و«عطلة الميلاد»، و«صعوداً نحو الفيلا»، و«حد الموسى».

إن لم يكن موم قد كتب رواية أو مسرحية، فإن قصصه القصيرة وحدها ستنال احترام كل قارئ. هذه القصص القصيرة اللاذعة المتنوعة بخلفياتها ومزاجها محشوة بالتهكم والتورية والملاحظة الدقيقة. إنها تشبه قصص موباسان القصيرة بتقنيتها، ومثله مثل الكاتب الفرنسي العظيم، كان موم قادراً على جعل الموضوع الخسيس مقبولاً لدى القرَّاء. نُشر كثيرٌ من مجموعات قصص موم القصيرة: مجموعة «ارتعاش الورقة»، و«الشخص الأول غير العادي»، و«شرق وغرب»، و«مزيج كالسابق». وأعظم هذه القصص في هذا الشكل الأدبي قصص «العنصر الإنساني»، و«السيد المتعالم»، و«الآنسة تومبسون»، التي حُولت إلى المسرح بعنوان «مطر».

إن مزيّات موم بصفته كاتباً ليست كلها مراوغة. إن حاسته الدرامية الفطرية مكنته من أن يكتب روايات متينة البناء لم تخفق في إمتاع القارئ. إن نثره صاف وقوي ويتسم دائماً بالدقة التي هي نادرة في الكتابة المعاصرة. الانفعال والغنائية غير واضحين لكنهما في مكانهما، وسيجد القارئ تهكماً وذكاءً لامعاً يتحكم بهما الكاتب على نحو ممتاز. وباختصار، ثمة كتابة متقدمة وبأفضل حالة أبدعها واحد من العقول المتقدمة في عالمنا. لاحظ موم كل تفصيل في الحياة اليومية، كان قد رأى كل ما نراه في الشأن الحياتي العادي، ولكن، بخلاف معظمنا، كان قد أسبغ على هذه العادية أهمية محولاً العادي إلى فن. وقد قدم قائمة طويلة متميزة من المسرحيات والقصص القصيرة والروايات التي لم تتوقف عن توفير أعظم متعة لقراء الأدب.

كان موم كثير الترحال فقد سافر إلى البحار الجنوبية والصين والهند وإيطاليا وشمال إفريقيا والمكسيك. وخلال الحرب العالمية الأولى عمل جاسوساً بريطانياً في سويسرا وروسيا، وفي عام (١٩٢٨م) ابتاع منزلاً في الريفيرا الفرنسية استقر فيه حتى وفاته، وفيه استضاف نظراءه من عظماء العالم أمثال وينستون تشرشل، هـ. ج. ويلز، نويل كوارد[١]. كان موم أنيق المظهر ذا شعر أسود وشارب، وكان خجولاً يميل إلى الانعزال. وعلى الرغم من تأتأته كان راوياً فطناً سريع البديهة. وفي سنواته الأخيرة لم يكن يخشى الموت، فقد قال لصديق له: «الموت مثل الإمساك المعوي هو واحد من الأمور المألوفة في الوجود الإنساني، فلماذا نخشاه؟ توفي موم وهو في حالة جنون جزئي، نتيجة احتقان رئوي وكبر في السن».

من أقوال موم

- الناس عادة ما يكتبون بغموض لأنهم لا يريدون أن يتعبوا أنفسهم بدراسة الوسائل التي تساعدهم على الكتابة بوضوح. وهذا اللون من الغموض والتعقيد تجده عادة في أدب الفلاسفة المحدثين، وفي أساليب رجال العلم، وفي كتابات نقاد الأدب، إذ تجد في كتاباتهم عبارات ينبغي أن تقرأها مرتين لكي تكتشف معناه، وغالباً ما تفهم معناها بالتخمين فحسب لأن الكاتب لم يستطع في الواقع التعبير عما يريد.

- إن الأسلوب الجيد هو الأسلوب الذي لا يبدو فيه أثر جهد الكاتب، إذ يجب أن تبدو الكتابة كأنها عملية ممتعة للكاتب.

- لاشك في أن الكتابة مهنة جميلة ورائعة تغري كثيرين بمحاولة الاشتغال بها حتى لو لم تكن لديهم المؤهلات أو المواهب اللازمة لها. ومع ذلك فهي مهنة لا تخلو من مساوئ، منها أنه على الرغم من أن العالم كله أمام الكاتب، وأن كل ما فيه من بشر ومناظر يُعد خامات بين يديه، فهو لا يستطيع أن يستفيد منها إلا بما يتناسب مع قدرته وطبيعته النفسية، إن المنجم غني بالذهب، لكن الكاتب لا يستطيع أن ينال منه إلا كمية محدودة. وهناك كثيرون يموتون جوعاً على الرغم من وجودهم في قلب منجم الذهب هذا.

الهوامش

(١)- نويل كووارد، (١٨٩٩- ١٩٧٣م): كاتب وممثل مسرحي ومؤلف موسيقي إنكليزي.

المصادر

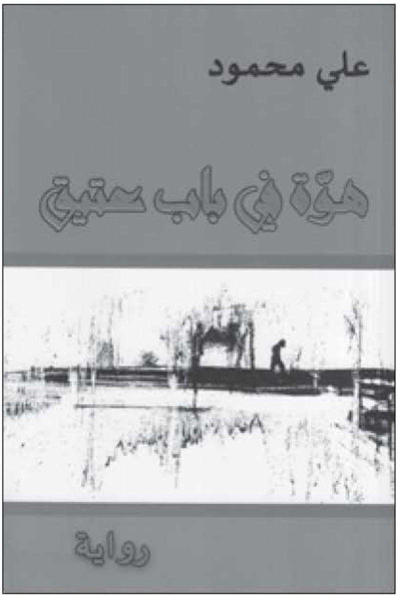
(1)- Cakes And Ale, Introduction, R.K – For the Pulolishers.

(2)-The Intimate Sex Lives of Famous People – Irving Wallace.

(٣)- كتاب دروس من الحياة لـ سومرست موم، ترجمة: حسين القباني.

الحرب والواقعية الجديدة
بطولة الحدث والشخصية واللغة
في رواية (هوّة في باب عتيق) للرّوائي علي محمود

د. وضحى يونس



يقــول فرانسوا موريــاك: (لعــلّ الرّوائي أقرب الناس إلى الله فهو يخلق كائناتٍ حيّة، وينسجها من الحوادث، والكوارث، ويصادم بعضها ببعض، ويقودها إلى نهايتها) هــذا إذا كانت الرواية بدافع الفن على الأغلب، ونصيبها الأكبر من الخيال؛ فكيف إذا كانت الرواية بدافع التأريــخ، والتسجيل، ونصيبها الأكبر من الواقــع، وإذا كانت الرواية العاديــة فنّاً إنسانيّاً بامتياز فــإنّ جرعة الإنسانية في هذه الرواية كبيرة الحجم، معقدة الشكل، منّوعة الاتجاهات.

(هــوّة في بــاب عتيــق) رواية واقعيــة تاريخية تؤرخ لحبّ عظيم عاشــه السوريون الأوفياء لبلدهم سورية إذ صهروا عاطفة حبهم السامية هذه بعناصر التضحيــة، والزهد، والبطولــة، والألم ، وهي رواية مــا زال دم أبطالهــا ساخناً يهطل، ويــروي الأرض، والمستقبــل؛ فنسبة الواقع فــي الرواية هي الغالبة

لذلــك يصحّ أن تنتمي إلى أدب السيرة بنوعيها الذاتيــة، والعامة؛ فلكل نوعٍ منها نصيب في الروايــة، وها هي رواية الكاتب علي محمود تشكّل وعاءً تاريخياً يسع الحرب على سورية بكل جنونها، وفنونها، وتقدم رؤية كونية أسطرت الحرب السورية، وحاولت استخلاص العبر منها، كما قدّمت مقولاتها الفلسفية، والفكرية البسيطة للإنسانية محتفظة بنكهتها المحلية.

تنتمــي الرواية إلى أدب الحرب؛ فقد كانــت معنيّة بتصوير الحرب التي عاشتها سورية منــذ أيامها الأولى حتى اليوم فغلبت عليها السمــة الوثائقية؛ ولم تبتعد الرواية في الوقت نفسه عن أدب المقاومة فقد كان متضمناً فيها كهدف جزئي من أجل هدف أكبر هو تسجيل الحــرب، وإذا كان بين الأهداف التقليديــة لأي رواية كفن هو التسلية، والإمتاع، والتهذيب، وتمثيــل الفضائــل والرذائل لتقريــب الحقيقة؛ فالهدف من هذه الروايــة غير تقليدي هو تمثيل الحقيقة نفسها ابتعاداً واقتراباً من الفضائل والرذائل حتى بدت الرواية وكأنها سليلة ملحمــة بما تصوّره من صراع أفــراد، وجماعات، وبما تصوّره مــن أحداث، وحالات هوى جــارف، وبما تسرده مــن حوادث كثيرة فتصفه بدقة متناهية وصفــاً يقرّبه من الواقع إلى درجة المطابقة.

بطولة الحدث والشخصية

حشد الكاتب في الرواية كثيراً من التفاصيل الكبيرة، والصغيرة المتعلقة بالبشر والحجر؛ ففيهــا مــن صدق الواقع ما يفــوق قوة الاختراع، وفيهــا من طول الأمــد، وامتداد الحدث، وتداعياته ما ينوب عن وحدة السياق، وفيها من كثرة الأحداث، وتنوّعها، واختلافها ما ينوب عــن تنوع الوصف، وربّما تغدو ضرورة اطلاع الكاتب على علمَي النفس، والأخلاق ضئيلة لأن الحرب التي يصورها أزالت الأقنعة، وكشفت عن النفوس، وقد حفلت الرواية بما انطوت عليه الحــرب من تشييء للإنسان، وتغرير به؛ حيــث ينتقل من جبهة إلى جبهة ليقاتل في كلّ بيعةٍ فريقاً جديداً؛ ربّما كان قبل ذلك يقاتل إلى جانبه، وقد ظهر هذا الميل البسيط نحو الفلسفة الغائيّة من الرواية في عبارات كثيرة مثل (**لم يبق إلا أن يتجزّأ الفرد الواحد إلى عشـرات بل ملايين الظلال المتكسرة حول مرآة عقله**).

ولذلــك يمكــن القول بثقة في هذه الرواية إنَّ الأدب لــم يكتب عن واقع الحرب، بل واقع الحرب هو الذي كتب الأدب، وضاهى الخيال في نسج الأحداث.و قاد المفارقات المؤلمة على أرضــ المعركة بصورة لا ترقى إليها مخيّلة كاتب (**صــوت اللّواء يخرج من قطعة بلاســتيكية**

جامدة: انسحاب مباشر ولكن من سينسحب يا ترى؟ فحتى تلك اللحظات كان قد تبقى من الثلاثمئة جندي سبعة جنود والعقيد محسن والملازم أول أمجد فحسب).

وتدخل هذه المفارقة في عالم تحولات الإنسان إلى وحش، وتقهقره على مستوى العالم الذي يدّعي التحضّر؛ فأرسلت حضارته المزعومة إلى سورية جموعاً لا تعداد لها من المسلحّين المتوحشين الذين مارسوا ضد شعبها أفظع درجات الانحدار البشري، ومصّ الدماء، والتهام لحوم البشر؛ وقد كانت هذه المفارقة في زمن الحرب مفارقة نظيرة لمفارقة أخرى للأسف هي تشظّي السّوري نفسه، وانقسامه على وطنه وأهله (**كيف يُخرّب الثائر، يحرق المدارس ويفجّر المستشفيات، وخطوط نقل النفط، لتكون المفارقة الكبرى، فالذي يذبح ويُقصّب يقول: الله أكبر والعسكري المجنّد قبل ذبحه يتضرّع إلى الله كي ينجّيه؛ ما دعا الكاتب للتساؤل بتهكّم عبثيّ مُرّ: هل الله هو نفسه في الحالتين؟**).

عقد الواقع الجامح قرانه على الخيال الذي تواضع مرغماً أمامه؛ فوُلدت شخصيات هذه الرواية، ونبضت بالحقيقة، وتمتعت بجوهر خالد سترثه الأجيال حبّاً وتذكّراً وتمثّلاً؛ شخصيّات ولدت في ماض قريب أو بعيد وتألقت في الحاضر، وستخلد في المستقبل خلوداً قد نلحظ بعضه، ونفقههُ، وسيبقى الجزء الأكبر منه سرّاً في الأرض والسماء، وما بينهما تحاوره الأفهام، وتحاول فهمه. شخصيات كثيرة منها يعرب عيسى المساعد الأول، وصديقه اللذان ينويان الانشقاق عن الدولة لظنهما أنّ البلد ستؤول للخونة، وليأسهما من نجدة الدولة والجيش، وعمر بريمو أبو أحمد وقائده أبو عائشة الليبي؛ قائد مقاومة الجسر، والعقيد محسن صبحة الشهير بيده المبتورة التي تُطوّق الجمع المذهول، وهو الرجل الذي خطف إعجاب كل سرّية أمجد، والرائد مظهر، وخريج الحقوق معاذ الفياض، والنقيب طه جديد، و... وكلها شخصيات أحاط الكاتب ببراعة بحركتها الداخلية والخارجية، ولاحق انتماءاتها إلى أبعد تصوراتها، وحدّد درجة عمق تلك الانتماءات، وجعل تلك الشخصيات تدور في فلك الشخصيتين الرئيستين شخصيّة الملازم أمجد ميخائيل أنسطاس، وامرأة قلبه روز ماري التي يقابل اسمها زهرة (إكليل الجبل) بما لها من رمزية شعبية إلى الدواء، والشفاء، والرائحة العطرة، ومقاومة ظروف المناخ، وقدسية الجبل الذي تنتمي إليه، ومَنَعتَه كحصنٍ حصين، وهي المرأة التي يصفها حبيبها أمجد الراوي بأنّها (**حالة لغويّة تشبه ما بعد القصيدة، وما قبل الانتحار؛ هي شجر الألفة، ونثر الشعر، ووضوح التباين الحميد، تأتيك قبل القافية، تحيلها إلى التقاعد فيضحك الشعر ملء حداثته**) مع ما لهذا الوصف من حلاوة، وندرة، وجدّة، وفي

نوع من الخطف خلفاً يُطلعنا الكاتب في منتصف الرواية تقريباً على بداية العلاقة بين أمجد وروز التي تعمل في مكتب للمحاماة؛ إذ التقيا للمرة الأولى في مكتبة عامة، ودارت بينهما أحاديث في الثقافة، والدين، والسياسة، والمجتمع، وتكرّر لقاؤهما في إطار من توظيف المواقف العاطفية لخدمة الغاية الإنسانية للرواية.

تتألق روز في مواقفها، وآرائها، وعشقها لأمجد، وتبدو روز التي فقدت جنينها، وتزوجت ممّن لا تحبه، وهجرت حبيبها حماية له؛ تبدو توءماً لدمشق مرة ولسورية مرة أخرى؛ لكنّ سؤالاً يطرح نفسه قبل الانتقال من رمز روز عن جدوى مبالغة الكاتب في استحضار الجنس، وهل كانت هذه المبالغة موفّقة في أداء وظيفة نشر ثقافة الحياة ضد وباء الحرب والموت.

شكّلت هذه الرواية بوصفها رواية سياسية بمعنىً ما أداةً لنقدِ الوعي المتعلّق بالحرب، وتفكيكه، وبنائه من جديد، وقد وُفِّقت الرواية في التفريق بين مفاهيم تختلط وتلتبس بحسب معتنقيها مثل المقاومة، والعدوان، والثورة، والحرية، والهوية، والانتماء؛ كما عبّرت عن درجةٍ عليا في سلّم التزام قضايا الواقع، والمجتمع، وإذكاء تجربة الدفاع عن الحياة.

تطرح الرواية بقوة، وجرأة مجموعةً من الأسئلة كالسؤال عن العلاقة بين الماضي والحاضر (يا ترى ماذا كان سيحصل لو لم يقتل كليب بن ربيعة؟ أو لو نجح أبرهة الحبشي فيما كان يريد هل كنّا على ما نحن عليه الآن؟) ولعل السؤال الأكبر هو: (ماذا حصل؟ كان هذا السؤال واسعاً على عقل الجميع أمّا كيف حدث؟ فقد كان أكثرَ لؤماً من سابقه) وفي محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة: ماذا حصل، ولماذا، وكيف؟ فلا تخلو صفحةٌ من صفحات الرواية من محاولات إجابة تمكثُ بين الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر.

إنّ أحد مواطن القوة، والجمال في الرواية هو محاولة تصحيح المسار عن طريق طرح الأسئلة السياسية، التي تلبس أحيانا لبوسات استفسارية استنكارية (هل تصدقين أن هناك ثائراً في الأرض يقودُ ثورتَه من فندق بمرتبة خمس نجوم؟ أو يطلب دكّ بلاده من أعتى وأقذر دولة عرفها التاريخ؟).

بطولة اللغة

استطاعت لغة الرواية ملاحقة أحداث الحرب على اختلاف أنواعها، وغرابتها، وتأرجحها بين السلبية والإيجابية، و انحياز بعضها إلى الخير المطلق كعلاقة ماري بـ أمجد، وكل ما يفيض بينهما من حب، وانحياز بعضها الآخر إلى الشر المطلق كأفعال العدوان على كرامة

الإنســان، وروحــه، في ذلك المكان الخرافي الذي خلقته الحــرب، ولم يجد الكاتب له اسماً أبلغ من المسلخ البشري (**في ذلك المسلخ البشري الفظيع كان عقله يعمل أيضاً، ويفكر بأن تلك الرؤوس التي جُزّتْ، ودُفِنت في الرياح ماذا ستنتش لاحقاً؟ أغباراً من عماء أم ثماراً ملآنة البطون بالعقارب؟**).

وجدت اللغة العربية نفسها في هذه الحرب أمام اختبار قاس جداً، وهي وإن كانت البطلة التــي لم تمت وبقيت صامدة لكنها كانت تقاســي وتعاني سكرات الموت عند كل حدث جلل، وفــوق الموت تمنى بهزيمة أخلاقيــة وكان عليها إتعاب نفسها في البحث عن ألفاظ، ومعانٍ، وأساليــبَ جديدةً تقوم بوظيفتين في وقت واحد؛ همــا التعبير عن أقصى درجات التوحش، وتلطيــف الأمر، وتخفيف وقعه على القــارئ؛ فثمة طرائق تعذيب وقتل وانتهاك حديثة، وأما الطرائق القديمة كالخنق، والإعدام، والحــرق، أو القتل بالرصاص، أو بالاغتصاب المتكرر؛ فقــد فقدوا الفهم منذ اللحظة الأولى، ولم يعرهم أحد أي اهتمام وكيف يمكن أن تُعبّر اللغة عن ذبح مئة وثمانين شاباً من عناصر الأمن، أو عن اجتياح ما يسمَّى جبهة النصرة لسبع قرى فــي الريف؛ إذ سُبِيَت نساء، ومُزّقَتْ أجساد رجال وشبّان، وقُليت أجساد أطفال في أسابيعهم الأولــى بالزيت المغلي، وفُخِّختْ جثث الجنــود بعد تفريغها من أعضائها للمتاجرة بها؛ كيف للغة المتوجب عليها نقل الفكر، واجتراح الإبداع، وابتكار كل ما فيه نصرة للإنسان، واستهلال للحضارة، والتقدّم البشري أن تتراجع عن مهمتها لمصلحة وصف التقزيم، والتشويه، والقتل، والاغتصاب، والإبادة، ووصف انتقال الجحيم إلى الأرض بعد أن لم يترك الأبالسة الجدد أي وظيفة للسماء.

ولذلــك كان أمام الكاتب مهمــة أخرى هي نقد الوعي السياســي المحدود الذي تمتعت بــه شخوص الرواية الواقعية؛ هــذا الوعي الذي كان يتجلّى في حــوارات عاصفة لا تنتهي، والجميــع على ذات الــرأي؛ هذا الوعي الذي كاد يتوقف؛ بل توقــف فعلاً عند كثيرين منهم على (ذات نغمة الرنين في هواتفهم النقّالة، أو معزوفة موطني، ثم تنتهي الحوارات العاصفة، ويقــوم الجمع إلى سريره، وينام مطمئنّاً، وفخوراً بخمســة جمل قالها في ردّه السياسي على الآخرين). كلّ ذلك حسب تعبير الكاتب، دون أن ينمو هذا الوعي، ويتحول، أو يؤثر كما يجب أن يؤثّر. يفعل الكاتب ذلك في تهكّمه الصريح أمّا عندما يُريد أن يلوذَ بحضن العبث، والعدم، والسخرية المبطنة، فيسرد لنا أحداثاً مجانيّة ذات وظيفة إحيائية تناوشُ الضمير؛ على نحو مــا فعل حين تحدَّث عــن موت رأفت حرقاً في الفرن؛ و هو نائــم؛ إذ كان مدير الأفران قد

أصـــدر أمراً بإشعالها لإثبات أنّ مدينة الجسر عـــادت كما كانت، وعلى نحو حديثه عن موت أحمد بريمو في صراع محتوم بينه وبين أمجد كان لا بدّ أن ينتهي بموت أحدهما وهما أبناء البلد الواحد، والعشرة المشتركة.

وهكـــذا كانت اللغة شأنها شـــأن أي بطل من أبطال الرواية. الحرب تضعف، وتيأس، وتقع منهكة في بعض الجـــولات التعبيرية؛ فتقع في الزيادة، والحشو، والتكرار، والإنشاء المسهب بـــلا ضرورة، والتفاوت بين عبـــارات وصفيّة مُطوّلة تستجدي ضـــروبَ المحسّنات البلاغية، وعبـــارات مُكثفة رامـــزة أكثَر توفيقاً في الوظيفة الفنية؛ ثم تستعيـــد اللغة قوتها في جولات أخـــرى، وليس ذلك مستغرباً لأنّ الكتابة الروائية عن ثماني سنوات من الحرب لم تهدأ يوماً، ولـــم تنتهِ حتى وقـــت كتابة الرواية هو حرب مـــع اللغة، بل شكل سافر، ومتقـــدِّم من أشكال تحدِّيات اللغة، والفكر على حدٍّ سواء بعد أن سبقها الواقع وتجاوزها بما لا يقاس.

جعل الروائي علي محمود روايته نافذة واسعة لانبثاق رؤاه المختلفة السياسية، والوطنية، والاجتماعية، والثقافية، ولذلك كان سلاحه الأمضى هو اللغة، وقد وعى ذلك مسبقاً، واستند عليه فجعـــل لغته حاملة لرؤاه الثقافية، والفكرية، ومواقفه الوجودية، وحمّلها عبء استنباط القيـــم الحديثة، والقيام بوظائف شاملة تُملي على الفرد سلوكَـــه الإنساني، ومنطقه البشري القابل للأخذ والعطاء؛ مُعطياً للحرية فُسحَتَها الأنيقة اللبقة؛ ما يقف على النقيض من الرؤية التـــي تطرح نفسها مطلقة لا يزورها الباطل حتى فـــي أحلامها؛ رؤية آليّة تقود الجموع نحو حتفها.

يتجـــاور جمال اللغة مع القضايا الكبرى، والأفكار الوجودية، والاختبارات الإنسانية؛ (**قد لا يختلـف المـوت كثيراً عن اليأس إذ في كليهما سكينة مـن ناحية، ومن ناحية أخرى هناك تـوق إلـى الانعتاق من كل ما هـو محيط بك من زلات وجنون، وارتياب لكن يبقى الموت أرفع درجة لأنه قدير يأتيك مرة واحدة أما اليأس فقد تصـاب به لأتفه الأسـباب فكم مرة ستموت حينها يا ترى؟**).

هكـــذا بين اتساع الخاطرة، وضجر الشعـــر كان الكاتب ينصب خيمته ويأوي ليستريح من قسوة الواقع المسرود، ورهبة المكان المدخول إليه، وغموض الزمان الآتي بعد قليل أو كثير فأصبحـــت اللغة هـــي الحضن الوحيد المتبقي لاستراحة الكاتـــب المحارب في تماهٍ عجيب مـــع علاقة الملازم أمجد بحضـــن روز ماري إذ أتت الحرب على أحضان كثيرة فأرسلتها إلى

التيــه، والفقد والموت، وها هو يهجو الواقع في ظلّها، ويهجو الإنسان، ويكاد يكفر بمقدساته **(تكدّس الأرواح النافقة... آه أيتها السماوات أي لعنات قد تليق بياقتك الجديدة جرّاء ما فعلت بنا)**.

وهكـذا نهضـت اللغة بأسلوب السرد فقـد وُفّق الكاتب في الاستطـراد من موضوع إلى آخـر، وفي الانتقال مـن مرحلة زمنية إلى أخـرى، وأمسك بزمام السـرد، وجعله يتألق في غيـاب القواعد التقليدية للرواية؛ فلا حبكـة، ولا عقدة، إلاّ الحرب نفسها أمّا الأمكنة وعلى تعددهـا، واختلافها تبدو مكاناً واحداً هو سورية فذكر أسماء الأماكن مثل: الزعيّنية، وجسر الشغور واشتبرق، واللاذقيـة، وخربة الجوز، وغيرها كثير لم يعد مكاناً جغرافياً؛ صار مكاناً نفسيّاً وعاطفيّاً، وحلّ محل أهميته الجغرافية شيء آخر هو اقترابها من الموت المحتم، وأمّا الأزمنة فقد توحّدت، وانصهرت في لحظة واحدة هي اللحظة المنتقلة من الولادة إلى الموت؛ اللحظة المتأرجحة بين قدرين تعاني قدَراً أشدّ وطأةً من الاحتضار، وظلّ الكاتب على الرغم مـن ذلك مُحصّناً ضد الابتذال في الطرح وبدا في أشدّ؛ درجات الحرص على الحفاظ على تماسـك النسيج الاجتماعي الذي ينتقده في أكثر مـن مكان في الرواية ثم يشير إلى السماء ذلـك المكان المطلق ليطرحَ سؤاله الأكبر على هيئة رجـاء مسكون بصوت فيروز: (يا ساكن العالـي طلّ مـن العالي) و(بيتي أنا بيتك وما إلي حدا من كتر مـا ناديتك)؛ فهل تكون الهوّة المقصودة هي هذا الباب الواسع المؤدي إلى خلاص عتيقٍ نحسبهُ جديداً، يكمنُ في أعماقنا كبئرٍ مستحيلٍ نحاولُ ماءَه السهلَ الممتنعَ، ولا نستطيعُ إليه سبيلاً، وقد نموت، ولا نُعذَر...

❁ ❁ ❁

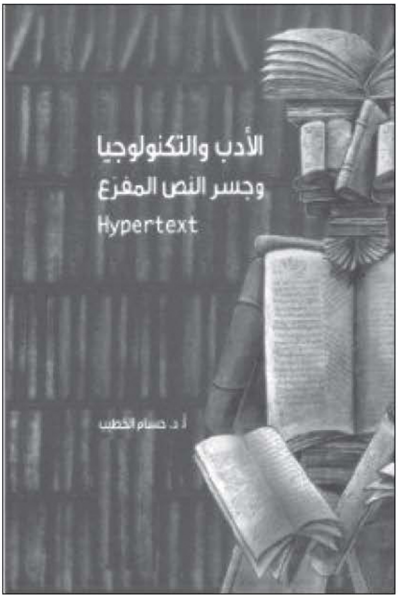
«الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع Hypertext»

للدكتور حسام الخطيب

د. ملكة أبيض

الدكتور حسام الخطيــب، أستاذ رائد في النقد الأدبي، قــرأتُ له مؤلفات كثيرة قبــل هذا الكتاب، وهي على ما أذكر:

سبل المؤثــرات الأجنبيــة وأشكالها في القصة السوريــة الحديثــة (١٩٧٣م)، والرواية السورية في مرحلــة النهوض (١٩٧٥م)، والقصــة القصيرة في سورية تضاريس وانعطافات (١٩٨٢م)، ... إلخ.



ولكن هــذا الكتاب، الذي صدرت طبعته الأولى عام (١٩٩٦م)، والثانية عام (٢٠١٠م)، وهي الطبعة التــي أطالعها، يتناول موضوعــاً جديداً. فهو يبحث فــي مدى تأثر الإنتاج الأدبــي العربي بالتكنولوجيا، التي امتد تطورها المتسارع إلى جوانب حياتنا كلّها. لقد أفادت منها الفنــون الأخرى من رسم وموسيقا ونحــت وتصوير، وهذا من أسبــاب تجاوب الناشئة معها، وبــات من الضروري أن ينفتــح الأدب عليها،

لئلا يلقى التهميش في عالـم التكنولوجيا المتطوّر، واقتصار جمهوره على فئات محدودة... ذلـك أن انصـراف الأجيال الصاعدة عـن الأدب ظاهرة تثير القلـق وتستدعي العمل على مواجهتها.

ينقسم الكتاب إلى قسمين بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة:

القسـم الأول: معضلة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيـا، ومؤشرات تأسيس علاقة فعّالة بينهما.

القسم الثاني: النص المفرّع (هايبرتكست) جسر التواصل المعرفي والشخصي.

النقطـة الأولى التي يثيرها القسم الأول هي مقولـة التنافر بين الأدب والعلم التي ظلت سائدة طوال العصور الغابرة من تاريخ الإنسانية شرقاً وغرباً، ولكنها تعرّضت لمراجعات في بلدان التكنولوجيا المتطورة خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين.

كمـا أن الأدب عنـد العرب ولا سيما الشعر ارتبط تقليديـاً بالإلهام، وما يصاحبه من ارتجال وسليقة، ولكن يلاحظ بروز ومضات وإشارات إلى التأمل والصنعة بين حين وآخر. فقد قال ابن سلام الجمحي في وقت مبكر (٢٣١هـ): «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلـم كسائر أهل العلـم والصناعات»، كما أشاد الجاحظ بجهـود أصحاب الحوليات في تنقيـح الشعر فقال: «ومن الشعراء العرب من كان يـدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً وزمنـاً طويلاً، ويردّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلّـب فيها رأيه، اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه.. وكانوا يسمّون تلك القصائد الحوليات، والمقلّدات، والمنقّحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً، وشاعراً مفلقاً».

إلا أنـه في دفاعه عن العرب أمام ادّعاءات الشعوبية بالتفوق عليهم في صنعة الشعر أتى تركيزه شديداً على الطبع والسجيّة.

وقـد استمرت النظرة الإلهامية قوية لدى جمهرة أهل الأدب حتى أواخر القرن العشرين، وإن تكن قد ووجهت باختراقات من خلال تبنّي بعضهم لمناهج النقد الغربي الحديث.

وفـي ذلك يقول المؤلف: «لو أمعنّـا النظر في المنطلقات النقدية للآداب الحديثة لرأينا بينها وبين التكنولوجيا قرابات مذهلة. وهنا يبرز **النص المفرّع**، وهو ابن المغامرة التكنولوجية التي قد تفتح آفاقاً عجيبة في بدايات القرن الواحد والعشرين.

إن بوادر العقدين الأخيرين مـن القرن العشرين: الثورة التكنولوجية، التفجّر الاتصالي، غزو الفضـاء، الحاسوبية، الهندسة الوراثية والاستنساخ، الاحتكار العلمي والمعلوماتي... إلـخ، هـذه المنجزات ومثيلاتها بدأت تترجم الآن إلى معادلة قـد تؤدي إلى تغييرات كثيرة فـي طبيعة الإنسان نفسه، وطبيعة المحيـط من حوله، بحيث لن يبدو أيّ شيء كما كان في السابـق.. وبالطبع يمكن القـول إن أدب الخيال العلمي هو الإفـراز الأدبي الأقوى، كما أن السينمـا كانت الإفراز الحركي الفني الأقوى.. ومثل ذلك يمكن أن يقال عن التطوّر اللاحق الـذي ظهر من خلال أجهزة البثّ الإعلامي من إذاعة وتلفاز، وتقنيات الفيديو، والمحطات الفضائية... إلخ».

ويـرى أن المؤسسة الأدبية في الغرب أفادت من هذه التطورات ولاسيما في حالة مواتاة الفرصـة لأيّ عمل أدبي كي يلتحق بعجلة التكنولوجيا السمعية – البصرية التي تطوّرت الآن إلـى ما يسمى الوسائط المتعددة «multi media» والإخراج المرفّل «hypermedia» وحينئذ يرتفع مستواه الاقتصادي والمعنوي.

ويلاحظ أن التكنولوجيـا الحديثة تختلف اختلافاً واضحاً عـن أشكال التكنولوجيات الميكانيكيـة التي عرفتها القـرون الثلاثة السابقة (ابتداءً من الثـورة الصناعية الأولى)، إذ كانـت تلك التكنولوجيات تدور في نظم مقفلة نسبيـاً، أما اليوم، وبعد أن شملت الثورة التكنولوجية الجديدة كل مرافق الحياة تقريباً، فلم يعد ممكناً الحديث عن نظام تكنولوجي منفـرد، لأن الثـورة التكنولوجية أصبحت ذات طبيعة شاملـة متكاملة، تمتد هيمنتها على سائـر مستويات الإنتاج في الكرة الأرضية، وتتسع مساحتها باستمرار على مستويات معيّنة من الفضاء.

ومن الواضح أن الفنون الأخرى – غير الأدب – تتّجه بوضوح إلى الانسجام مع الإيقاع الكلي للعصر، فهل يستطيع الأدب أن يبقى بعيداً وأن يعرّض نفسه لتهديد العزلة والتهميش؟

إزاء تزايـد هيمنة العلـم والتكنولوجيا وتراجـع سلطان الأدب، تظهر فـي الغرب يومياً محاولات جريئة لرأب الصدع بين النظامين الأدبي والعلمي التقني، والعمل على إقامة جسر بينهما...

على سبيـل التمثيل لرؤية المفكرين العرب حول وضع الأدب العربي الحديث في علاقته بالتكنولوجيا يعرض المؤلف دراسة معمّقة قدّمها المفكر أنطون مقدسي في المؤتمر التاسع

للأدبـاء العرب (تونس ١٩٧٣م) الـذي كان موضوع «الأدب العربي والثـورة التكنولوجية في النصـف الثاني مـن القرن العشرين» المحـور الأول من ثلاثة محـاور رئيسية دارت حولها مداولاته. ونكتفي هنا بتسجيل بعض النقاط التي وردت فيها، ذلك أن أنطون مقدسي يرى أن العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا المعاصرة وثيقة من عدة جهات:

١- المعاصرة الزمنية: أي إنَّ الثقافتين كلتيهما تراهنان على تجاوز الماضي إلى الحاضر والانطلاق صوب المستقبل، ومع تأكيد اختلاف المنطلقات تبقى التطلّعات والنتائج واحدة.

٢- الإمكانيـة المفتوحة: فكل مـن التكنولوجيا والحداثة الأدبية ارتيـاد مستمر وتجدّد وحـرق لوجـود ملموس في عملية دائبـة للبحث عن بديل. وفي كل منهمـا تتجدد باستمرار الأسماء والمصطلحات والمغامرة والحصيلة.

٣- التجريبيـة المفتوحة والمشتركة بين الموقفين: إنهـا تجريبية متماثلة بين الطرفين مصحوبة بجرأة في التقحّم، وتحرّر من أي قيد يشدّ إلى الماضي.

٤- المراهنـة الأساسيـة المشتركة هي تفجيـر الوعي بالوجود والتمكّـن منه. فالكتابة والتكنولوجيـا تؤديان من خلال مغامرتهما إلى تمكيـن قبضة الإنسان على الوجود الذي هو قابض أصلاً على الإنسان، وهما في تجدّد دائم مصحوب بأمل التمكّن.

إن أنطـون مقدسي لا يتردّد في أن يرى في التكنولوجيـا شاعرية. «ذلك أن التكنولوجيا استثارت، وما تزال، كل القوى الكامنة في الموجودات».

٥- لقاء الأدب والفن والتكنولوجيا حقيقة من حقائق العصر... والأدب يحاذي اليوم حركة الفنـون التشكيلية... إنه عالم جديد، بوادر عالم الآلة والحداثة... صحيح أن أبعاده ما تزال محـدودة... وأن إيقاعه ركيك يحاذي النثر المسطّـح، ولكن الذي يسير على الطريق، ويصرّ على اجتيازها يجد في النهاية شاعرية عربية أخرى، أصيلة كالأولى وأكثر...

والحداثة عندنا... غثّها وسمينها - هي بدء اللعبة... حصيلتها خلال ربع قرن - وما ربع قـرن في عمـر التاريخ- إنها وسّعت أفق العربي بعد ضيـق... جعلته يستشعر، ولو من بعيد، إيقاع الآلة وعالمها.

يبتـدئ القسـم الثاني من الكتـاب بالتنبيه إلـى أن أول ظهور لمصطلـح النصّ المفرّع Hypertext، كان علـى يد تيد نلسون Ted Nelson في أمريكا عام (١٩٦٥م)، لوصف الوثائق التي يقدّمها الحاسوب معبّرة عن البنية غير السطرية Non-linear للأفكار بوصفها خروجاً

عن الصيغة السطرية المعتمدة في الكتب والكلام المنطقي. وقد تتابعت عدة تعريفات له، يختار المؤلف منها ذاك الذي أوردته موسوعة «مايكروسوفت إنكارتا» من زاوية علم الحاسوب، عام (١٩٩٤م). ويترجمه على النحو الآتي:

«النص المفرّع Hypertext في علم الحاسوب هو تسمية مجازية لطريقة في تقديم المعلومات يترابط فيها النّص والصّور والأصوات والأفعال معاً في شبكة من الترابطات مركّبة وغير تعاقبية مما يسمح لمستخدم النص (القارئ سابقاً) بأن يجول في الموضوعات ذات العلاقة دون التقيّد بالترتيب الذي بنيت عليه هذه الموضوعات. وهذه الوصلات تكون غالباً من تأسيس مؤلّف وثيقة النص المفرّع أو من تأسيس المستخدم، حسبما يمليه مقصد الوثيقة».

ويمثّل له بأن كلمة (بحيرة) يمكن أن تقود إلى أشكال البحيرات في العالم، ماضياً وحاضراً؛ ويمكن أن تقدّم نموذجاً من بحيرة جنيف مثلاً. وحين يكون النص معدّاً إعداداً أدبياً يمكن أن تقدّم أسماء - وربما نماذج - من القصائد التي قيلت في البحيرات، وأحياناً من اللوحات الفنية وغيرها.

وللمستخدم أن يطلب أيّ مؤثّرات مساعدة، فقد يسمع فحسب - ولا ينظر- صوت شاعر يلقي نصاً على شاطئ بحيرة، أو هدير أمواج، أو صوت رياح وهي تصفر فوق البحيرة، وعندها يصبح النص مرفّلاً Hypermedia.

ويقول إن هذه المصطلحات بدأت تظهر في المؤلفات العربية على ندرة في السنوات الأخيرة، وكان أبرز من قدّمها الدكتور نبيل علي في كتاب «العرب وعصر المعلومات» (١٩٩٤م). وهو يؤثر ترجمة هايبرتكست حرفياً بمصطلح «النص الفائق»، ويصفه على الشكل الآتي:

«هو الأسلوب الذي يتيح للقارئ وسائل عملية عديدة لتتبّع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلّصه من قيود خطّية النص حيث يمكّنه من التفرّع من أي موضوع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق، بل يسمح تكنيك النص الفائق للقارئ أيضاً بأن يمهر النص بملاحظاته واستخلاصاته، وأن يقوم بفهرسة النص وفق هواه بأن يربط بين عدة موضوعات في النص ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة أو عدة كلمات مفتاحية Key words.

إن تكنيك النص الفائق ينظر إلى النص لا كسلسلة متلاحقة من الكلمات بل كشبكة كثيفة من علاقات التداخل، وهو ما دعا بعضهم إلى عدّه نظاماً للسيطرة على حلقات الربط، لا للسيطرة على البيانات، كما هي الحال في نظم قواعد البيانات التقليدية».

وبما أن كثيراً من الدارسين الغربيين يستخدمون مصطلحي «هايبرتكست» و«هايبرميديا» بمعنى واحد، أي دون تمييز دقيق بينهما، فإن المؤلّف يقترح استخدام مصطلح «النص التكويني» للتعبير عن الهايبرتكست والهايبرميديا، وما يتصل بهما، وبذلك يكون لدينا: النص المفرّع، لأنه نص غير سطري، يتألف من إمكانات تفريع لا حصر لها.

النص المرفّل، أي النص الذي (رفّل) واغتنى بالوسائل السمعية والبصرية والحركية وسواها.

النص التكويني، وهو المصطلح العام، لأن طريقة الكتابة الجديدة تحاول محاكاة تكوينية النص والانطلاق من إمكاناتها المختلفة. ويزيد من قوته أن أكثر الدارسين يصرّون على أن الهايبرتكست ليس نسقاً جامداً أو نظاماً System ولكنه عملية تكوينية.

ويلحق بذلك مصطلح أساسي في هذا السياق وهو الصّفة «Linear». وفي الرياضيات يستخدمون مقابلها كلمة «خطّي». ومن خلال الاستعمال تبدو كلمة (سطري) أقرب إلى المراد وهي- كما يرى المؤلف - أفضل من كلمة خطّي لأن هذه الكلمة ومشتقاتها تستعمل لتمييز ما هو مكتوب باليد مما هو مكتوب بالآلة (مطبوع)، فهناك المخطوط والمطبوع. أما السّطر فهو مستقيم وأفقي ومنتظم، والمقصود بالمصطلح هنا السطر المستقيم، وعكسه غير السطري. ومن الأفضل ترك كلمة (خطّي) للرياضيات.

وفيما يتعلق بالفوائد التي يمكن أن تُجنى من هذه التطورات يذكر المؤلف أن المؤسسة التربوية كانت أكثر حماسة من المؤسسة الأدبية للإفادة من النص التكويني، لأن التسهيلات المتعددة المستفيدة من مختلف التقنيات السمعية - البصرية- الحركية (من اللوحة إلى الفيديو) أصبحت الآن تحت تصرّف المدرّس والدارس. ذلك أن النص التكويني (المفرّع والمرفّل) يقدّم وسائل أكثر كفاءة وأكثر غنى في مجال تطوير مواد التدريس وحفظها وربطها بعضها ببعض وتوظيفها من أيّ وسائل عرفتها الإنسانية في السابق.

على أن النص التكويني يشكل أيضاً مصدراً غنياً للنقد الأدبي ونظرية الأدب، لأنه يجمع أشكالاً مختلفة من النّصوص والمقارنات والترابطات من شأنها أن تعين المنظّرين والدارسين في فعّالياتهم، وأن تحدث تغييراً جذرياً في طريقة عملهم، وفي حصيلة هذا العمل.

ويستخلص أن التطورات المقبلة في حقل النص التكويني ستسمح بإعداد برامج شديدة التعقيد يمكن أن تنطوي على كل ما يخطر ببال القارئ من خواطر لها صلة قريبة أو بعيدة بالنص المدروس، وتكون بشكل وحدات متصلة بالبرنامج أو النص الأساسي، مع تنظيم طريقة الطلب، بحيث يتمكّن كل قارئ من الإفادة من النص حسب حاجاته ومقدرته وإمكاناته.

ورحم الله المتنبيّ، فكأنما كان يرى النص التكويني ببصيرته الثاقبة حين قال في وصف نصّه:

ولكن تأخذ الأفهام منه

على قدر القرائح والعلومِ

كما ينبّه إلى أن أبرز تأثير للنص المفرّع سوف يكون في مقولة «التناصّ» التي شغلت النقد الأدبي خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. وقد كانت «جوليا كريستيفا سبّاقة في اكتشاف هذا التأثير، فهي التي أدخلت في منتصف الستينيات مصطلح (التناصّ) في الخطاب النقدي، مستندة، على الأرجح، إلى المنجزات التي حققتها الكتابة الحاسوبية في ذلك الحين بانتقالها من النظام السّطري إلى الفضاء المفتوح الذي لا يتقيّد بتسلسل خطّي أو تعاقبي. وكان ذلك بعد مدّة قصيرة من ظهور مصطلح (هايبرتكست) في منتصف الستينيات.

ويمكن أن نتصوّر أيّ غنى ملموس وأيّ متعة فنية وأيّ كشف ذهني/ حسي، يمكن أن يقدّمه النّص التكويني المخدوم جيداً حين يقدّم قصيدة لشاعر مثل صلاح عبد الصبور بتناصّه الصّوفي، أو خليل حاوي بتناصّه الفلسفي، أو عبد الوهاب البياتي بتناصّه الأسطوري، أو محمود درويش بتلاعباته الذكية في التناصّ مع التعدّدية الثقافية من العهد القديم إلى القرآن الكريم إلى التاريخ الإسلامي إلى المعلومات التكنولوجية العامة. وما من شك في أن محمود درويش هو الأشدّ استعصاء على العرض التكويني لتداخل إشاراته وتوشيحها بأشكال التمويه الرشيق وبعدها القافز في أكثر الأحيان عن السّياق العام للقصيدة.

ويختم المؤلف هذا القسم بتقديم نصّ لمحمود درويش بالطريقة التكوينية، وبالإشارة إلى فن الشروح والحواشي عند العرب بصفته جذوراً مبكرة للنص المفرّع.

ويقـــول المؤلف في الخاتمة: مـــن الواضح أن مجرى الكلام في القســـم الأول يشير إلى وجود تطورات معاصرة في طبيعة العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا، باتجاه التفاعل والتحاور والتقارب، يمكن أن يِحلّ محلّ التنافر الذي ظل سائداً على امتداد العصور الغابرة.

ويخيّل إلى المراقب اليوم أن الخطر على رسالة الأدب الإنسانية، يمكن أن ينجم عن انعزال الأدب وتهميشه أكثر مما يمكن أن ينجم عن التقارب والتفاعل بينه وبين العلم والتكنولوجيا.

... وهنـــا يحســـن التنبيه إلـــى أن هذه الدراسة تُوضَـــعُ في إطار تكنولوجيـــا المعلومات والمنجزات الحاسوبية في المجالات اللغوية والأسلوبية.

❀ ❀ ❀

المجموعة القصصية (الدوّامة)

للقاص صالح سميّا

سها شريّف

صدرت مجموعة القاص صالح سميّا (الدوَّامة) عن دار المرساة للطباعة والنشر عام (٢٠٠٦م)، وبين دفّتيها عشر قصص قصيرة وقعت في مئة وثلاث صفحات أي متوسط القصة الواحدة يكاد يكون ثماني صفحات من الحجم المتوسط، وجاءت هذه المجموعة بعد مجموعاته القصصية (الرجل الذي تحوّل إلى صحراء) و(الصمت) و(نهاية الدروب المغلقة).

وقد أهدى القاص مجموعته إلى «**ذات العينين الصافيتين كينبوع وذات الابتسامة الوضاءة كشعاع شمس الصباح. إلى الطفولة البريئة مجتمعة في وجهها الصبوح. إلى نور الحياة أضمومة زهر، نسمة صبح، ونفحة من ضياء**». وعلى الرغم من أن الإهداء لم يكن المظلّة الكبرى التي أظلّت قصص المجموعة ولكن يبدو أنّ (ذات العينين الصافيتين...) هي من أكسبته جدارة الدخول بقوة في محراب فن القصة القصيرة وساعدته على الصمود في وجه المصاعب.

عالجت المجموعة قضايا كثيرة منها علاقة الرجل بالمرأة كما في قصة (نرجس) و(اللبوة)، وسلّطت الضوء على الواقع المتصدّع وانعدام التكيّف الاجتماعي. وعالجت قضايا التحرر والفضاء النفسي والاغتراب بجميع أشكاله.

تنقسم المجموعة إلى قصص سياسية برداء الرمز، وقصص اجتماعية تصوّر الواقع بشفافية وشاعرية. نجد القصص الآتية: (إعدام الرقم ٤، والمسكون، ومجرد أمنية،

والأجراس) نموذجاً للنـــوع الأول. وباقي القصص تمثّل النوع الثاني، وتعتمد المجموعة على الموضوعات الإنسانية إذ يسود معظم القصص عمق نفسي وفلسفي.

ولم يكـــن القاص يختار عناوينه جزافـــاً بل لأغراض مختلفة تخـــدم النص والمضمون. ومضمـــون المجموعـــة ينسجم مع عنوانهـــا (الدوّامة) فالميسم الغالب عليهـــا عبثية الحياة والضيـــاع والتردي. وللخروج مـــن الدوّامة بأمان يجب على الإنسان عـــدم الخوف ومحاولة السباحة عكس تيار الفساد باتجاه الشاطئ كي لا يكون مصيره الضياع والغرق.

والدوّامـــة التي غرق فيها أبطـــال القصص متنوعة منها دوّامة الشهـــوة ودوّامة التسلّط والاستبداد، ودوّامة الاستعمار ودوامة افتقاد التوجه والهدف والانتماء، وهناك دوّامة الفوضى والغربة والفقر والصمت...

ففـــي قصة (نرجس) افتُضح أمر الشيخ الورع بعـــد أن غرق في دوّامة الشهوة المشتعلة التي أحرقت مبادئه، ودمّرت حصونه، وبالأخص بعد المكيدة التي دبَّرتها له نرجس وإغرائه لتكشف زيفه.

أمـــا في قصة (المسكون) فكانت الدوّامة هي دوّامـــة التخبط والغرق في غياب التوجّه إلى الهدف والانتماء وفي دوّامة الفوضى والضياع والبعثرة. يقول السارد عن أفراد المجتمع «**إنهـم مخلوقـات غير منتمية ومنوّمـون**»، وهذا النوم يشبه الموت من الداخل، أو الموت في الحيـــاة، ويدعـــو إلى التمرد وعدم الاستســـلام، وإلى التخلص من الإحبـــاط واليأس وغياب العقـــل والفكر. فقد شعر بطل قصة (المسكون) بالذنب لعجـــزه وصمته الطويل كحال غيره مـــن المنوّمين، وهذا الشعور بالذنب ما هو إلا حالـــة نفسية نجدها عند كامو وكافكا يتحوّل إلى وسيلة للتعبير عن إحباط سياسي واجتماعي تهدّمت فيه القيم وأثّر على شخصية البطل يقول بطل القصة: «**شـيء قد يكون الإحسـاس بالكرامة أو الشـجاعة أو القدرة على قول مالا يسـتطيع أحد أن يقوله، فيحس بضـعف يتصاعد حتى يتحول إلى حنظل يمنعه من الكلام، فيدوي في أعماقه صراخ مكبوت**».

فالهـــروب من الواقع ليســـ حلاً، بل مواجهة الـــذات والواقع هي الحـــل الأمثل للتحرر. والمواجهة هي الأمل الداخلي الذي يعيد للإنسان ثقته بنفسه من جديد ويخلّصه من الخوف المتجذّر عبر التاريخ، ويصبح لوجوده معنى.

وفـــي قصة (مجرّد أمنية) لم تتجسّد القصة مـــن خلال أفعال دراميّة بل كانت حركة في الذهن وفعلاً في المجرد. ودوّامة العبث والضياع التي يغرق فيها مجتمعه دفعت القاص إلى الأمانـــي، ثم تحوّلت الأمنية إلى رغبة في التدميـــر - يقول في أحد مونولوجاته التي تعرض مشاعـــره وأفكاره ورغباته: «لو كان الله يستجيب لطلبك يـــا خلف، لو كان يمنحك هذه الآلة العجيبـــة التي تشبه آلة التدمير التي يستخدمها الممثل الهوليودي، حين يطلق الرصاص من يديه وعينيه وفمه ومنخاره، فيدكّ عروشاً ويقتلع أشجاراً ويبيد حيوانات في غمضة عين».

فالخلاصـــ من دوّامة الضياع يكون بالرحيل في المـــكان والزمان نحو الداخل، ولا يكون بالأماني.

وفـــي قصة (عودة متأخرة) ضاع الزمن واختفـــت الأبعاد، فبطل القصة العائد من الغربة ودوّامتهـــا بعـــد سنوات وسنوات معتقداً أنه سيرى كل شيء فـــي مكانه (أرضه وحبيبته وأهله والتنور...)، ولكنه عاد بعد أن أضاع كل شيء، ولم يبق له سوى ذكرياته في ثلاث صور جمعها في محفظته.

وقصـــة (حمّود الأقرع) كانت نقداً للواقع المتردي، وأدعيـــاء الثقافة والعلم، والمتسلقين والوصوليـــين والمتاجرين بالقيم، والحريصين على مصالحهم الشخصية، إذ كل شيء يُشترى عندهم بالعملة.

إنهـــا السخريـــة السوداء التي تستمطر الألم، يكشف لنا فيهـــا القاص العورات الأخلاقية والسلوكية والكسب غير المشروع ووجود الرجل غير المناسب في المكان المناسب.

أما قصـــة (الأجراس) فهي من أدب المقاومة - تعالج قضية التحرّر الوطني للوصول إلـــى الحريّة والخروج من دوّامـــة الاستعمار. فالظلام في الغرفة وفي أعماق البطل دفعه إلـــى التفكير والتســـاؤل إلى متى سيعيش في عالم من الأمل الـــكاذب والوهم، لذلك قرر البطـــل أن يفجّـــر نفسه منتقماً من أعداء وطنه الذين سلبـــوا حريته وقتلوا حبيبته وأهله وهـــدّوا بيوتهم. لقـــد عرف البطل أن التخـــاذل يؤدي إلى الذلّ والعيشـــ بلا هدف، وأنّ المـــوت هو المكان الذي يبلغ فيه الإنسان الحرية الحقيقية وهكذا توسّعت نظرته للحياة. يقـــول السارد في نهايـــة القصة بعد أن قرّر أن يحوّل البطل نفسه إلى قنبلة ويقضي على الأعداء: «**في تلك اللحظة رأى الناصري زيتون فلسطين يتحوّل إلى طائر فينيق يحترق ليتجدد...**».

وفي قصة (نبوءة) ذات البعد الفلسفي والغوص في أعماق النفس عرض لنا القاص خلالها أزمة البطل النفسية بسبب وضعه الوجودي المأساوي والظلم والقهر والصمت المفروض عليه إذ أصبح يعاني من دوّامة الضياع، وبدأ يُصدّق ما يروق له وما يتمناه، فلجأ إلى العرّافة التي كانت تستخرج كل «الرغائب المدفونة داخله».

أما نهايات قصصه فكانت كثيرة، منها النهاية الواضحة كما في قصة (نرجس) التي سقط فيها الشيخ الورع بعد أن أحرق مبادئه بنيران الشهوة.

والنهاية الإشكالية إذ بقيت المشكلة بلا حل كما في قصة (مجرّد أمنية) حتى العنوان دلّ على أن المشكلة لا حل لها، بل الحل عبارة عن أمنية فحسب- أمنية البطل بتغيير الواقع الفاسد.

وهناك النهاية الواعدة كما في ختام قصة (الأجراس) ففيها تنفيذ وعد البطل في الانتصار على المحتلّ إذ حوّل نفسه إلى قنبلة في وجه العدو.

واستخدم القاص مبضع اللغة في تشريح جسد الواقع المتأزم والعبثية المتفشية فيه وما تحتويه من أمراض اجتماعية. وكانت لغته متمرّدة جريئة بشفافية شعرية مشحونة بالرموز والإيحاءات. وكمثال على ذلك قصة (المسكون) استعمل مرادفات تدل جميعها على النوم والمنوّمين مثل (نيام، وكابوس، ويحلم، وإغفاءة، وأشبه بالموت...).

ومثال على لغته الشعرية ما جاء في قصة نبوءة: «**كان البحر المتماوج يحتضن أشعة الشمس الغاربة يغسلها. تمنى لو يتخلص من ثيابه ويرمي بنفسه إلى البحر، يسبح حتى الإعياء ليحقق لحظة ولادة جديدة**».

بعض قصص المجموعة كانت ذات عناصر تقليدية – أقرب إلى القصّة التقليدية منها إلى القصة الحديثة إذ اعتمدت على التسلسل الزمني المتعاقب، والشخصية النمطية مثل قصة (نرجس) و(الخيبة) و(اللّبوة).

وبعضها الآخر اهتمّ بالعالم الداخلي وأعماق الذهن البشري إذ تلعب الذات دورها وتخضع لزمنها النفسي فيصبح الزمن متداخلاً – الماضي مع الحاضر المحوّل والمستقبل المستشرَف كما تقوم على استكشاف الأعماق اللاشعورية مثل قصة (نبوءة) و(عودة متأخرة).

وتعاني الشخصيات من الصراع النفسي والخارجي، وتكابد الحيرة والقلق والتوتر والقهر والإحباط والوقوف على محطة الانتظار. أغلبها شخصيات غير مستقرّة نفسياً كما هي

شخصية الشيخ الجليل في قصة (نرجس) إذ كان بطل القصة يكافح إغراء خارجياً من نرجس وإغراء داخلياً من نفسه الأمّارة بالسوء، ولكنه فشل في الصراعين وسقط في هوّة الغلط وخسر كل شيء. وكان اختفاؤه في نهاية القصة نتيجة حتمية لحياة ممرغة بالخطيئة والعهر.

أما بالنسبة إلى المكان في المجموعة فقد جعل منه مكاناً رمزياً للتعبير عن تأزم الوضع الحالي ومرارته. وبانتقال الشخصية من مكان إلى آخر تتغير أحاسيسه النفسية عبر اندماجها مع المكان.

ففي قصة (المسكون) مثلاً تجسّد المكان من خلال أحاسيس البطل يقول: «**من النافذة الضيّقة راح يراقب المارة في الشارع الذي يبدو بلا نهاية، وفي الحديقة القريبة ثمّة من يغتال الأشجار، يقتلعها من جذورها، يسرقها**».

ويقول في القصة نفسها حين تداخل الزمان مع المكان ليعبّر عن الحالة النفسية للبطل: «**المساء يزحف على المدينة، وكل شيء في الشارع يزعق، أضواء النيون، اللافتات والصور الملصقة بفوضوية على الجدران، يبحث داخل المحلات والسيارات، يقرأ الوجوه المتوترة والحزينة، والعيون التائهة في فضاء الشارع الذي يبدو بلا نهاية**» فالمكان هنا يتّسم بالفوضى والعبثية والضياع واللانهاية، والزمن هو غروب الشمس كما هي نفس البطل التائهة في دوّامة العتمة والضياع، وتداخلت مع المكان، وانعكس ذلك كلّه على نفسية البطل والزمن النفسي. فكل الإيحاءات التي يستعملها الكاتب من خلال وصف المكان تُعمّق سطوة المكان على أحاسيسه إذ يشكّل المكان انعكاساً نفسياً على الشخصية. ولقد صاغ القاص أمكنة كثيرة، المفتوحة منها والمغلقة للوصول إلى غايته. أما رؤيته الشخصية لهذا المكان فتعكس دوّامة الحيرة والضياع النفسي إذ لا شيء يبشر بوجود نهاية لهذا الوضع، ورمز لذلك حين صوّر لنا البطل الشارع الفوضوي الممتدّ بلا نهاية. وغالباً ما يكون الفضاء الخارجي رمزاً للانعتاق والتحرر والشعور بالراحة أما في قصص عدّة في هذه المجموعة كان الفضاء الخارجي فضاءً مضاداً ليدلّ على دوّامة الضياع، وعدم القدرة على تحديد الاتجاه والانعتاق من الصنمية كما في قصة (المسكون).

وبالنسبة إلى وصف المكان فقد كان تفسيرياً له دلالة خاصة، ويخدم بناء الشخصية ويسهم في تطور الحدث، ويجسّد صورة فنيّة تربط معرفة القارئ بالوجود المكاني للقصة، كما ورد في وصفه للمكان في قصة (نرجس) يقول السارد: «**كانت ثمّة نافذة تطلّ على الوادي، ومع أنّ الوقت كان نهاراً إلا أن الأشجار المتعانقة حول المنزل لم تترك مجالاً لتسرب أشعة الشمس إلا على شكل ومضات تجيء وتختفي**».

في كثير من قصصه تداخل المكان مع الزمن النفسي للبطل ليعبّر عن نفسية الشخصية ورؤيتها للحياة وأفكارها ومشاعرها كما في قصة (الأجراس): «**يخرج الناصري من غرفته المعتمة، كان بعض النجمات ترسل شعاعاً واهناً لم يستطع أن ينير ظلام الغرفة ولا حتى الظلام القابع في أعماقه**»، وكثيراً ما تداخلت الأزمنة في الذاكرة كما في قصة (المسكون): «**أحياناً يتجه نحو غروب الشمس، وأخرى نحو شروقها لكنه عندما يقترب من المكان يغيّبه الزمان وتختلط بخطوات أخرى وتتشابك**».

اعتمد القاص تقنيات أسلوبية عدّة لتوضيح التداعيات الذهنية والنفسية لدى الأبطال. وللتعبير عن وجهة نظره الفلسفية لجأ إلى الموروث الديني، وإلى الأساطير، فمثلاً قصة (نبوءة) يقول «**سيأتي المخلص ذات فجر أو ذات مساء لكنه سيأتي، سينزل حاملاً معه قنديل «ديوجين» وإرادة «برومثيوس» ليحقق ولادة جديدة**».

فقد لجأ بفلسفته وأمنيته إلى المخلص وديوجين وبرومثيوس للخروج من دوامة الضياع. فقد كان ديوجين يسخر من الذين يقدّمون القرابين للآلهة وينسون ما يعانونه من آلام الحياة. لقد قضى ديوجين معظم وقته داخل برميل اتخذه مسكناً له، وكان يوقد مصباحاً في وضح النهار، ويمشي في الشوارع باحثاً عن الإنسان الفاضل الحكيم. واختار ديوجين حياة التحرّر والتقشف، وضبط النفس، والفضيلة، وخرج على تقاليد عصره ووجّه الناس للبحث عن التغيير. وهذا ما يريده القاص صالح سميّا حين لجأ إلى الموروث، والأساطير للالتفاف على ما يصعب الجهر به، ومما يدل على ثقافته الواسعة ونظرته الفلسفية.

ففي تلك القصة (نبوءة) ذات الطابع الفلسفي كان البطل يحلم بالمخلّص الذي سينزل يوماً مع بداية الكسوف حاملاً معه مصباح «ديوجين»، وهنا يرمز لمصباح الحكمة والبحث عن الحقيقة، كما سيحمل المخلّص معه إرادة «بروميثيوس». وبرميثيوس هو بطل أسخيلوس الكاتب اليوناني الذي كان رمزاً للتمّرد الفكري والروحي – إذ تحدّى بروميثيوس أكبر القوى، إيماناً منه بحريته وبكرامة الإنسان. وصمد أمام العذاب بإرادة وعزم ليخلّص الناس من ظلم الإله زيوس. وكما تروي الأساطير اليونانية فقد سرق بروميثيوس النار من جبل الآلهة وقدّمها للإنسان لكي ينتفع بها، وقدّم له أيضاً الأمل والحكمة، وناصره بالأرض بإرادة لا تقهر ضد ظلم زيوس وجبروته.

ومن التقنيات الحديثة التي استخدمها القاص في بعض قصصه خروجاً عن النمط التقليدي تقنية حلم اليقظة ومثال عليها قصة (إعدام الرقم ٤، والمسكون، ونبوءة، ومجرد

أمنيــة). فقــد لجأ القاص إلى حلــم اليقظة للالتفاف على ما يصعــب الجهر به حين تكون الشخصية فــي حالة يقظة. إنه انفلات من الواقع إلى عالم متخيّل، وعبّر القاص من خلاله عمــا هو مكبوت في نفوســ الشخصيات، فأحلام اليقظة للهروب مــن الواقع والضغوطات، والمشــاكل إذ يتمنى أشيــاء لا يمكن تحقيقها إلا بالحلم والوهم. وكثيــراً ما تلجأ الشخصية السلبيّــة، أو غير القــادرة على التغيير وحدها، أو المتخاذلة إلــى أحلام اليقظة. يقول بطل قصــة (إعــدام رقم ٤): «**تجوّلت ببصــري عبر الصــحراء المتراميــة بحثاً عن شــجرة نخل، عن واحة أو غزال أغمضت عينيّ المعصــوبتين، ضــغطت عليهما بقوة، رأيت من وراء العتمة أطياف غزلان تفرّ هاربة من بنادق تصوّب إليها من أناس لا أسماء لهم ولا عيون...**».

واستخــدم القاص تقنيــة الاسترجاع والعودة إلى الماضي كما فــي قصة (عودة متأخرة، وحمــود الأقرع، واللبــوة). والاستذكار هو لحظة إنسانية ماضية أثّــرت سلباً على المشاعر، ودفعت الحدث نحو الأمام. وارتبط هذا التذكّر بالعالم الداخلي للشخصية الرئيسية كما في قصة (عودة متأخرة)، وقد صيغت تلك القصة بضمير الغائب، إذ تكفّل القاص بعرض الأفكار الداخلية للشخصية برؤيته هو، وتميّز هذا الاستذكار بمؤشره الدال على طبيعته كعبارة (قبل سنيــن) وتحديد المدى الزمني في «سنين طويلة» أما السعــة فتتمثل في فقرة نصية. إذ دفعه موقــف معين إلى أن يتذكّر رسالته التي كتبها في القطار إلى سلمى وأصبحت ماضياً بعد أن رحل عن البلد، فقد أثّر رحيله على الحدث، وبتذكره لذاك الموقف تتّضح لنا طبيعة علاقته بسلمــى. وفي القصة أيضاً ينبش في ذاكرته حديثاً دار بينه وبين سلمى منذ سنوات وسنوات قبل رحيله: «**قال لها ذات جلسة:**

ينبغي أن نمهر هذا الوعد، العقد.

قالت:

كيف؟! ونحن لم نكتبه على الورق!

قال:

بل هو أكثر ديمومة من الورق، وراحا في عناق طويل...».

وفي قصة (حمود الأقرع) استرجع البطل الماضي بعبارة «يسرح بخياله بعيداً إلى الخلف ليتذكــر...» وجاء الارتداد هنا وظيفةً بنيويــة أساسية في النص إذ أبرز جزءاً مهماً من حياة الشخصية الوصولية.

أمـــا أغلب قصصه فقد غلـــب عليها الســـرد الاستشرافي إذ يقطـــع الاستشراف الزمن الحاضـــر. واستخدم الـــراوي صيغة المستقبل، أو ما يدلّ علـــى المستقبل، وقد يأخذ أحياناً شـــكل حلم، أو نبوءة، أو افتراضات. فالسرد الاستشرافي احتل مساحة أكبر داخل المجموعة وورد بكثـــرة أكثر من تقنيـــة الاستذكار لأن القاص يحلم بمستقبل أكثـــر أمناً وسلاماً ومحبة وديمقراطية وعطاء. فالحاضر والمستقبل يرتبطان بحلم التغيير، ولكن لا شيء يضمن لنا ما يريده الكاتب أو يتمناه.

ففي قصة (الخيبة) يقول الاستشراف: «**سأخترق أوروبا عابراً المدن والبلدات وصولاً إلى نهاية البحر حيث جبل طارق يفصل البحر والمحيط، سترسو سفني عند المضيق لأعبر، فقرار إعارتي ممهور بتواقيع وأختام المسؤول وسيفخر أولادي بي بعد أن أخلّصهم من تسول النظـرات فـي واجهات المحال في شوارع مدينتي**»، فالحاضـــر المأساوي والفقر في مدينته دفعاه لاستخدام «السين» الدالة على المستقبل الذي يتمناه، والحلم بالخلاص.

ويشمـــل السرد تقنيّـــات عدّة منها: التلخيـــص والحذف والحـــوار والوصف. فمن خلال التلخيص يستعرض السارد فترة من الماضي ليكشف لنا عن شخصية البطل، أو ليربط تأثير مـــا حدث على لحظة الحاضر. وليس من الضروري أن يكـــون التلخيص لفترة من الماضي، ولكن قد يكون للكشف عن لحظات الحاضر، وما يحدث فيه، ويشير هذا التلخيص في أغلب قصصـــه إلى حالة الضياع. ففي قصة (أجراس) لخّص لنا الراوي ما حصل مع البطل ساعة بساعة – منذ السابعة صباحاً وحتى الواحدة بعد منتصف الليل.

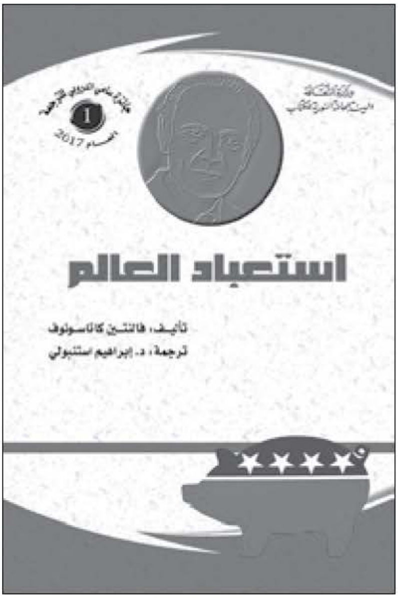
ويبـــدو جليّاً اطّلاع الكاتب على المذاهـــب الفلسفيّة المعاصرة والاتجاهات الوجوديّة في أوروبا، ولذلك استخدم عبارات الوجوديين بشكل خاص ومفرداتهم.

❀ ❀ ❀

قراءات

«استعباد العالم»(١)
أو نهب على الطريقة اليهودية

الأرقم الزعبي



(٦٧٨) صفحة من القطع الوسط حبَّرها «د.إبراهيم إستنبولي» وزَّعها في ستة أجزاء؛ حوت ثمانية عشر فصلاً كل منها يتسابق مع الآخر في مزيّة التشويق وفيض المعلومات، وجذب القارئ... الدارس لكتاب «استعباد العالم» لا يستطيع أن يضع له قراءة شاملة جامعة تامة تحيط بأبعاده زمنياً ومكانياً وعقائدياً وأثّر مضمونه في واقعنا... لذلك سنتبع نظام البرقيات والإشارات أكثر من الدراسة والتحليل؛ وفي محاولة للسيطرة على آلية قراءة الكتاب قمت بقراءته وفق الخوارزمية الآتية:

١- نظرة عامة.

٢- قراءة في الأجزاء الثلاثة الأخيرة من الكتاب.

٣- ملاحظات:

أ- في النظرة العامة: يحلو لي أن أقف عند مقولة «لورد أكتون» رئيس المحكمة العليا في إنكلترا

عــام (١٨٧٥م) (صــ ٦١٩) الذي قال: «إن المعركة التي تجري من قرن لآخر، والتي يجب أن أقاتل فيها عاجلاً أم أجلاً، هي قتال الناس ضد البنوك».

إنهــا معركة ضد التسليم بالدور الإشرافي المهيمن للدولار؛ أو إن شئت ضد «رأس المال المالــي» (صــ٦٢١) أي المصارف والبنوك حيــث محاولة البنوك القضـــاء على الدولة من خلال استبدال الدولة بعلاقات تعاقد بين الأفراد ومن يمنحهم القروض والتسهيلات البنكية وحســم المعركة بين أنماط البنوك لمصلحة البنــوك الرأسمالية وأفول دور البنوك الشعبية «الاشتراكية» التي تمنح قروضاً بلا فائدة... هنا تظهر جمهورية المرابين والسماسرة وخفايا البورصـــة وتقلبات سعر صرف العمليـــة المحلية... وسيطـــرة إدارات البنوك على القرارات الحكومية... إذ تجد تخفيض معدلات الضريبة على أرباح البنوك الخاصة التي تكون رمزية أحيانـــاً (ص٦٠٦) تحت عنـــوان تشجيع الاستثمار والادخار وحريـــة دوران رأس المال؛ كيف تسيطـــر أمام الإدارات البنكية العابرة للقوميـــات مثل السلالات المعرفية الجبارة في الغرب «سلالـــة آل روتشيلد» التي وضعت مذهباً مالياً عالميـــاً خاصاً بها... هم يجهرون لجعل دول عظمـــى مثل «روسيا» مجرد ملحق بالحضارة الغربية (ص٥). الكاتب «الأصل»؛ «فالنتين كاتا سونـــوف» يؤسس زمنياً لحدث الكتاب قبل ألفي سنة ونيف إذ أطلق المخلص: «لا تقدرون أن تخدموا الله والمال».

ذهـــب ناس إلى الله ولكن اليهود ذهبوا إلى «المال»... والمستهدف هناك باستغلال الأمر ماليـــاً «الروس»... لسان حالهـــم يقول: «... لقد أصبحنا اليوم هدفـــاً وعرضةً لأبشع ولأكثر عمليـــات النهب والاسترقـــاق فظاعة...» (ص ١٦) من هنا تبدأ حكايـــة الكتاب التي أبطالها «المرابـــون» وكفاحهم من أجل السيطرة على العالـــم والكنيسة وموقفها الملتبس من الربا... وفشـــل المناهضين للمرابيـــن. وتزوير العملة وخفايا عمليات الائتمـــان والودائع في البنوك وتجنيـــد السياسيين خدمة للمرابين... المساحـــة الأكبر من القصة (ص٦٠٦). الدول تسخِّر أمامـــك البنوك هي عاجزة عن السيطرة عليهم... وكيف تسيطر، وإدارات البنوك هي الإدارة العميقة للدولة؟!

«حضـــارة النقود» أو «الثورة النقدية» أو إن شئـــت «تآمر المرابين» كل هذه العناوين ربط بيـــن حروفها ونقط فعلها اليهـــود، وحاك بساط السيطرة على المـــال قطبة قطبة. الحركة الرأسماليـــة اليهودية التي ترابطـــت وتشابكت مع نمو الرأسمالية العالميـــة.. مما يُعبَّر عنه

بالفائض المالي في التسليم وتشكيل حضارة نقدية تهدد البقاء البشري (ص٤٩١). واختراع الحروب لتسهيل ولادة الحكومة العالمية... (ص٥٠٣)، وتخفّي المرابين وراء الجمعيات الخيرية (ص٥٣٧) وصولاً إلى جدلية الوحدة والصراع بين المرابين الدوليين (ص٥٦٤). الكتاب يتكلم عن دور اليهود في استعباد العالم مركّزاً على جزء من هذا العالم «روسيا». الكاتب «الأصل» يصرّح (ص٦٦٥) ويدعو إلى مهمات مستعجلة، على روسيا القيام بها، تطال المجال السياسي والروحي والأخلاقي وحماية السوق الداخلية وفرض رقابة على الأسعار وتنشيط الطلب الداخلي وتحويل البنى التحتية... (ص٦٦٧).

جملة من الإجراءات اقترحها المؤلف لمكافحة ما أطلق عليه «فيروس» الربا وطفرة النقود.. وإخماد نشاز ترداد «نشيد المال والربا» (ص٢٨) إنه يطلق صوتاً قوياً ضد الفائدة (ص٣٢).

هذا باختصار شديد بانوراما الكتاب، ولكن ماذا عن جوهر الكتاب، هذا ما سيكون مدار عرضه في الفقرة الآتية.

ب- قراءة في الجوهر أو قراءة في الأجزاء الثلاثة الأخيرة من الكتاب (ص٤٥١-٦١١):

في هذه الأجزاء يؤكد الكاتب الدور العالمي للإمبراطورية المالية الأمريكية في استعباد العالم الذي أخذ يتشكّل ويتجلى على مدى القرن العشرين بأكمله (ص٣٨٥)، إذ رسخت الحربان العالميتان ملامح هذا الاستعباد بعد أن سيطرت أمريكا على أوروبا وأصبحت ملحقة بها مروراً بتطبيق فكرة العولمة التي خلاصها «تقدم المصالح الأمريكية في جميع أنحاء العالم» (ص٣٨٥). دولة عالمية ناطقة باللغة الإنكليزية تدار من (لندن سيتي) ومن (نيويورك ستي) (ص ٣٨٧). توج الأمر مع توحد الألمانيين وتفكك الاتحاد السوفييتي وفرح الرئيس الأمريكي «كلنتون» الذي قال: «بعد أن قمنا بزعزعة الأسس الأيديولوجية وتفكك الاتحاد السوفييتي، استطعنا أن نخرج من حلبة الصراع من أجل الهيمنة العالمية... تلك الدولة التي كانت تمثل المنافس الأكبر لأمريكا» (ص٤٤٦)، إذ نُقلَت ملكية الأصول الحكومية الروسية لمستثمرين عرب بعد الخصخصة وهجرة العلماء وتهريب الذهب واليورانيوم.

الإمبراطوية الأمريكية تستخدم الآليات والطرائق المالية المتحضرة من أجل نهب بلدان محيط الاقتصاد العالمي وسرقتها (ص٣٩٨).

١- في التجارة: استعمال التبادل غير المتكافئ.

٢- في الاستثمار: الحصول على أرباح من الشركات والبنوك العابرة للقومية فلسفة الاستثمار هنا توظيف رأس مال أقل للحصول على موارد طبيعية والتعاقد على استيرادها بأسعار رخيصة ويد عاملة فقيرة تبحث عن عمل للبقاء على قيد الحياة.

٣- في العملة الصعبة: اليوم تحتل الوحدة النقدية للولايات المتحدة الأمريكية- الدولار- موقعاً احتكارياً في السوق العالمية للعملة الصعبة (ص٤٠٤).

٤- في القروض الائتمانية: غالباً ما يضع أثرياء العالم النامي مدخراتهم في البنوك الغربية، وغالباً ما تعجز حكومات دول العالم النامي عن تأمين السيولة اللازمة من أجل التنمية... الحل يكون بالاقتراض من بنوك الغرب وأمريكا الذي غالباً ما يكون من مدخر أثرياء العالم النامي ولكن بفرض فائدة اقتراض مرتفعة مقابل إعطاء فائدة إيداع قليلة.

بهذه الطرائق الأربع للنهب وسرقة العالم النامي، يزدهر الغرب القائم على الديون أو ما أطلق عليه المؤلف «النهب الحضاري» (ص ٤١٢). هنا نسجل الخلاصة الآتية: قروض دول العالم الثالث وتحديداً المشروعات مخارجها لمصلحة المقرض.. تُغطى هذه القروض من ودائع العالم الثالث وتسرد بفوائد أكبر من فوائد الإيداع. هنا تتحقق مستحلبة المال الذي يولد من لا مال.

إذا كانت هذه حال القروض ودورها في الاستعباد المالي فماذا عن الحروب ودورها في تمهيد الطريق نحو الحكومة العالمية (ف- ١٦)؟ في هذا الفصل يَعُدُّ الكاتبُ «المرابين» أنَّهم المنظمون الحقيقيون للحرب العالمية الثانية، يتجلى دورهم في مساعدة «هتلر» في الوصول إلى الحكم (ص٤٩٤) من أجل تحضير ألمانيا لشن حرب ضد الاتحاد السوفييتي، المال ساعد هتلر في الوصول إلى السلطة عام (١٩٣٣م) الذي قدمته عائلة «لازار» الأمريكية، والمصرفي البريطاني «ماكس فاربورغ» (ص٤٩٥). هنا يُشار بوضوح إلى ما أكده مضمون كتاب رئيس المؤتمر الصهيوني العالمي «نعوم غولدمان» في كتابه «ستون سنة من حياة اليهود» (ص٤٩٥) حول مساعدة رجال المال اليهود للحركة النازية. لأن الحرب في زمن الحضارة النقدية لا تكون واردة فحسب، بل تصبح حتمية أيضاً (ص٥٠٣)؛ لأنها تخلق طلباً إضافياً على الأموال وعلى المنتوجات تزيد من الإنفاق العام والدين الحكومي، كل شيء حلال ومسموح في عقيدة المرابين العالميين للسيطرة على العالم مثل تفكيك الدولة الوطنية، وخلق أزمات لتصريف الإنتاج أو شح الإنتاج، وتفكيك الثقافات الوطنية

والمؤسسات الوطنية، وإضعاف مؤسسة العائلة والأديان والتقاليد وتشجيع الحركات الانفصالية (ص٥٠٩)، كل ذلك وغيره.

سكة لاستعباد الدول وإنشاء نظام رق جديد. الحروب وخلق الأزمات وتفكيك الثقافات الوطنية كلها تسابيح للمؤسسات البنكية العالمية، ولكن «فيروس» المال والسيطرة يؤدي إلى الصراع بينهم والضغط باتجاه إفلاس بعض البنوك وتقليص عدد البنوك من العيار العالمي (ص٥٦٤) وتصنيف المؤسسات المالية المستقرة وحصرها بـ (٦) شركات تأمين و(٢٤) بنكاً متعدد الجنسيات. حتى داخل الإدارة المصرفية الأمريكية بات يسيطر (٤ إلى ٦) بنوك عملاقة على باقي البنوك هذه البنوك هي واحدة من ميراث يُتوارث بين أفراد عائلة «آل روتشيلد» و«آل روكفلر» و«آل باروخ»، وهذه الأخيرة عائلة يهودية مؤسسها الثري برنارد باروخ.

هنا يشير المؤلف إلى السخط الشعبي الأمريكي على البنوك والمصارف التي باتت تأكل شعوبها مما أدى إلى قيام حركة احتجاجية باسم «احتلوا وول ستريت» (ص٥٧٣) وهي حركة موجَّهة ضد البنوك ولاسيّما البنك الاحتياطي الفيدرالي.

ملاحظات حول الكتاب:

أ- ملاحظات ذات صلة بالكاتب:

١- ركز الكاتب على الحديث عن جشع البنوك في الغرب وأمريكا، وهي حقيقة، وجعل من البنوك الروسية بعد تفكك الاتحاد السوفييتي بنوكاً ملحقة بالبنوك الأمريكية لا حول ولا قوة لها.

وهي قضية بحاجة إلى تدقيق يظهر الأمر واضحاً من خلال المواقف السياسية لروسيا اليوم المعارضة للسياسة الأمريكية. فهذه المعارضة ذات جذور اقتصادية.

٢- استفاض الكاتب في عرض سيئات البنوك الروسية بعد تفكك الاتحاد السوفييتي على حساب عرض حسنات البنوك زمن الاشتراكية.

٣- أغفل الكاتب الدور المالي للعملاق الاقتصادي الصيني ودول النمور السبعة وكأنهم خارج الكون المصرفي والبنكي.

ب- الكتاب لا يحمل إشارات مميزة حول دور اليهود في المصارف والبنوك. على الرغم من ذلك جاءت ملحقة العنوان «نهب على الطريقة اليهودية» ومن المعلوم أن العنوان تكثيف للنص.

ب- ملاحظات ذات صلة بالمترجم:

١- أثـق شخصيـاً بالأمانة العلمية والموضوعيـة التي يتمتع بها المترجـم (د. إبراهيم إستنبولـي)، واحترم الإضافـات والحواشي التي أدرجها خدمة للكتـاب المترجم مما يجعل العمـل أكثر من عملية ترجمة وأقل بقليل من بحث ودراسة حبَّرها المترجم من خلال خدمة البحث بحواشٍ ذات قيمة مضافة فكَّكت المغلق، وجمعت المبعثر من أفكار حول الموضوع.

٢- «إبراهيـم إستنبولـي» ينضم إلـى السلسلة الذهبية من المترجميـن السوريين أمثال «محمـود فلاحـة» لذلك قامـت الهيئة العامة السوريـة للكتاب بوضع صورتـه مذهبة على غـلاف الكتاب ومنحه جائـزة سامي الدروبي للترجمة لعـام (٢٠١٧م) لجهده الملحوظ في هـذا الكتاب، ولتمتعه بقـدرات متنوعة في أشكال الترجمة: الأدبيـة من خلال ترجمة كتب وروايات. لكتّاب روس كبار أمثال «رسول حمزاتوف- فلاديمير ليفي- يوري دميترييف- مارينا تسفيتاييفا ...».

مترجـم د. إبراهيم استنبولي، يحـق أن يضم إلى كل مكتبة عائدة إلى أفراد أو مؤسسات لأنـه يحمل طوفـان في المعلومات ذات الصلـة بالاقتصاد وخفاياه يتعـذر على فقير مثلي تطويقها ...

❁ ❁ ❁

الهوامش

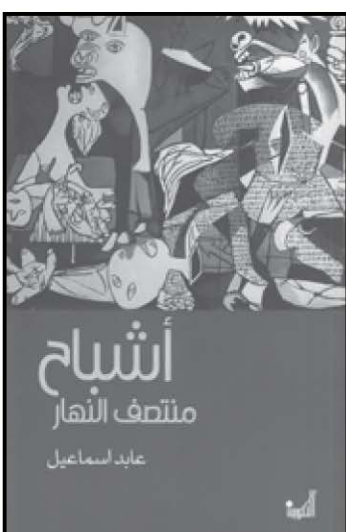
(١)- كتـاب: استعباد العالم، أو نهب على الطريقـة اليهودية، تأليف: فالنتين كاتا سونوف، ترجمة: د.إبراهيم إستنبولي؛ الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١٨م.

❁ ❁ ❁

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

أشباح منتصف النهار



عمـل شعري جديد للشاعر عابـد إسماعيل، وهو العمل الشعري السادس للشاعر بعد: طواف الآفل، باتجاه متاه آخر، لن أكلم العاصفة، ساعة رمل، لمع سراب.

ولـه ترجمات كثيرة، منهـا: قلق التأثر لـ هارولد بلوم، ونظرية لانقدية لـ كريستوفـر نوريس... وبورخس (مذكرات ويليس بارنستون).

وله كتـب نقدية وأبحـاث ثقافية نُشـرت في الصحف والمجلات العربية.

مجموعة «أشباح منتصف الليـل» الجديدة هذه، تتناول الحرب الوحشية على سورية وظلالها القاتمة، ببصيرة نافذة التقـط الشاعر هذه الظلال، وقدم عمـلاً متكاملاً متناغماً مقسمـاً إلى مقاطع وهـو أشبه بملحمة شعريـة طويلة عن الحرب والإنسان والوجود...

ومن أجواء هذه المجموعة نختار المقطع:

لـم يمت رمياً بالرصاص، كما أُشيع، أو بشظيّة طائشة، أو حتى بسكتة قلبيةٍ. لم يمت بطعنة في الظهـر، مثلاً، أو بانفجار غامض خلف مبنى البرلمان، أو حتى بحادث سير تافه. ونحن الذين دفنّاه على عجلٍ، لم نجد على جسده أثراً لجرح، أو كدمة، أو وشم قلنا في سرنا، لعله مات أشلاء. ذرات لا تُرى بالعين المجردة. نغمات موسيقية لا تُسمع إلا في أقصى درجات الصمت. لعلّه صار خيالاً أو طيفاً، يسري بين الحلم واليقظة، أو بين الوهم والوهم. وربّما لم يمت البتة. وحين دفنّاه، نحن الذين دفنّاه، لم نكن ندفن شخصاً أو شبحاً، أو شيئاً. لعلّنا دفنّا ضباباً، أو شعاعاً أو فكرةً. لم يمتّ، هذا الذي مات، وحيداً في غرفة ضيّقة، مختنقاً بأغنية.

دراسات مختارة في التطور النوعي والفردي للنفس



كتاب جديد صدر حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب، تحت العنوان أعلاه.

يتناول الكتاب مسائل التطور الحيوي للنفس وارتقائها لدى الحيوان، وصولاً إلى ظهور الوعي عند الإنسان كشكلٍ راقٍ من أشكال النفس، يختلف جذرياً عن أشكالها لدى الحيوانات، حتى الراقية منها.

ويرجع هذا الاختلاف إلى الطبيعة التاريخية - الاجتماعية للنفس البشرية وظهور قوانين وآليات تخضع لها عملية استحواذ الفرد على الخبرة الاجتماعية التي تراكمت عبر العصور، وانتقالها من السلف إلى الخلف.

«دراسات مختارة...» من تأليف: أ. ن. ليونتيف.

وترجمة وتقديم: د. بدر الدين عامود.

يتكون الكتاب البالغ (٣٦٦) صفحة، من المقدمة والأقسام الآتية:

١- موجز تطور النفس: (تطور النفس عند الحيوانات، وظهور وعي الإنسان، وحول مسألة التطور التاريخي للوعي).

٢- حول المقاربة التاريخية في دراسة نفس الإنسان.

٣- الإنسان والثقافة.

٤- نحو نظرية تطور النفس عند الطفل.

٥- مبادئ التطور النفسي عند الطفل ومشكلة القصور العقلي.

بغض النظر عن أن مادة الكتاب وموضوعه، تهمُّ بصورة خاصّة، العلماء والمفكرين والباحثين وذوي الشأن والصلة. فقد جاءت لغته سلسة وسليمة، وزوّد بتجارب شيقة وأمثلة مبسّطة. ما أعطاه تنوعاً واكتمالاً أسهما في جعله ضرورياً بالنسبة إلى المختصين والمتعلمين من جهة، ونافعاً ومحبباً لغير المختصين، من جهة ثانية.

عالٍ هذا السّرج



في الصغر، عادة ما نطاول رؤوس طموحنا إلى الأمام، فنضيّع يفاعتنا، من دون أن نحرز شيئاً من مستقبلنا.

وفي الكبر، عادة ما نأكل أصابعنا ندماً على ما فات، فنعَطِّل حاضرنا، من دون أن نستطيع إصلاح ماضينا.

وهكذا نكون قد خسرنا عمرنا قاطبة!

أمّا والحال أن تكون أنت في شرخ الشباب ناضجاً بما يكفي، لتعتصر عمر حبيبتك:

بيتاً بيتاً...
وعتبةً عتبة!

وتكون هي في صرخة صباها، دانية التفكير، حدَّ أنها تستعجلك صارخة محذّرة:

أسرع
قبل أن تمتلئ جيوب القصيدةِ
بالزبيب!

فما حالكما ذاك عند حبٍّ، إلّا كحال الشاعرة «سعاد محمد» في مجموعتها الراهنة «عالٍ هذا السرج».

عالٍ هذا السرج:

مدونة حياة، بشوقها وشقائها، بإقبالها وإدبارها، دفتر تقرؤه فتغرورق عيناك بدموع الجمال، ويغرق قلبك في اخضرار المشاعر.

تتألف المجموعة الصادرة عن وزارة الثقافة في دمشق من (٤٣) قصيدة، منها:

(قصيدة سيئة السمعة، على حافة القلب، عالٍ هذا السرج، ديوان قلبي، منديل أمي، عنب الملائكة، كوكب طرطوس، أنثى الليل، سرير الموج، حياة صورة، آدم، ضحكته، غروب، عشق مقام، نرجس، رفرفة، مقام).

من قصيدة «غواية»

يتّكئ على النافذة المطلة على هبوب الحواس

تفور عيناه بالخطيئة

يتحرّش بالبرق الغافي على أكتاف الروح

يسألني بجذالة عصفور احترف مقامَ الغواية:

ما طعم زهور الخجل؟!...

ما زمرة دم أحاديث الوسادة؟!...

الظل العابر



صدرت حديثاً عن وزارة الثقافة في سورية - الهيئة العامة السورية للكتــاب، رواية جديدة للكاتبة «زُهــار الشامي» تحت عنوان «الظل العابر».

تنتمــي الرواية مــن حيث الطــول إلى الروايــة القصيرة (١٢٨ص- ٢٠ســم)، وتتفصّل من حيث التقنية الجغرافية، إلى (١١) رقماً من (١- ١١) وخمسة عنونات داخلية هي:

- بين يوم وآخر.
- بعد عشرة أيام.
- متاهة.
- صور.
- بداية المنتهى.

تنطوي «الظل العابر» على موضوعة أساسية تتمحور حولها، هي «الاغتراب والتغرب» اللذان يكابدهما الإنسان العربي، في السلم وفي الحرب، سواء في مشرق الوطن العربي أم في مغربه. وما يترتب على ذلك من تداعي إشكالات ومشاكل ومعضلات.

كما تتطرق الروايــة، بتناغم وشفافية، مسائل ومعتقدات (كالعقل والنقل) و(التخيير والتسيير)، كل ذلك، عبر لغة تتسم بالعمق والبساطة، وأسلوبية تنحاز لشعرية الألفاظ مع الاحتفاظ بحميمية المشاعر. مثال على ما سبق، ما جاء في الصفحة (٨١):

(كانــت تتابع أصابعه بشغف وهــي تتلمس جسدها، وتبعث في ذلك الخــدر اللذيذ، الذي يسري كتراتيل المساء، كأغنية إفريقية قادمة من وسط الغابات المجهولة).

وأراني هنا مسيّراً للقول:

إن هناك في الكتب، ما يستفزك ويستحوذ إعجابك، من النظرة الأولى... تماماً كما في بني الإنسان.

«الظـل العابر» هو المولود السادس في أسرة زُهار الشامي الإبداعية بعد إخوته وأخواته: (فنجان قهوة معاصر- ملصقات- لغة الصمت- ليالي المطر الدافئة- إيقاعات دمشقية).

فلسفة الجمال والفن عند فريديرك شيللر



كتـاب جديد للدكتورة بشرى عباس، مـن إصدارات الهيئة العامة السورية للكتاب عام (٢٠١٨م).

يتألـف الكتاب من أربعة فصـول تشتمل أبحاثاً في وظيفة الفن وعلاقته باهتمامـات الإنسان وصلاته بمن وما يحيط به من بشر وظواهر وأشياء. من هذه الأبحاث:

- مأساة العصر وشرور الحضارة.
- الدور التربوي للفن.
- غاية الفن.
- النفس الجميلة.

وقد جاء على الغلاف الأخير للكتاب:

يضيء هذا الكتـاب جوانب عدّة من حيـاة وفكر الشاعر الفيلسـوف الألماني فريدريك شيللر (١٧٥٩- ١٨٠٥م) الذي حرّك أوتار الطبيعة الألمانية كلّها، وكان ارتباطه البالغ بحقوق الجنس البشري حافزاً لتعاطفه مع الأمم كلّها، فهو راهب العقل والحقيقة.

إنـه يشخـص التطور والمثال الإنسانـي بشكلين رئيسين، فهو يحلم بإصـلاح الفرد وفق القانون الأخلاقـي، وبإصلاح المجتمع تبعاً للحق. ويطمح إلى تأسيس الإنسانية انطلاقاً من حقوقها، لكن من دون استخدام العنف، بل عن طريق تطوير الميول الكبرى للقلب الإنساني تطويراً كاملاً.

حمأة الإخوان والوهّابيـة

«حمـأة الإخوان والوهّابية- مقالات فـي الإخوان المسلمين والوهابية»: كتـاب جديد من تأليف الأديب «عبد الكريم الناعم» ومنشورات وزارة الثقافة في سورية.

يحتـوي الكتاب على مدخل وأربع وأربعين مقالة، تتمحور حـول تاريخ ومنطلقات وأعمال كلٍّ من حزب الإخوان المسلمين والحركة الوهابية.

من عنوانات المقالات داخل الكتاب:



(إن لم تكن مثلي قتلتك، علاقة التكفير بالمعاصرة، أهداف أهل التكفير، الإسلامي والإسلامــوي، شهادات عليا وانزلاقات دنيــا، تقاطعات إخوانيــة ماسونية، الوهابيــة السعودية عمالة البدايــة والنهاية، الوهابية والمرأة وصهيونية الموقف، فلسطين مهر العرش السعودي مذابح... تقطيع أيدٍ... وضوء بالدم).

نقرأ على الغلاف الأخير للكتاب:

كتــاب يسلط الضوء علــى الحركات التكفيريــة الوهابية الإخوانيــة، من خلال العودة إلى العديد من المصادر والكتب، وفضح علاقة هذه التنظيمات بقوى خارجية منذ نشأتها حتى آخــر ما صدر عن حقيقة ذلــك، لكتّاب كانوا من قيادات هذه الجماعة، ولمفكّرين عرب مشهود لهم بالوطنية والتقدمية، من خلال مناقشة هادئة، وموضوعية.

«حمأة الإخوان والوهابية»:

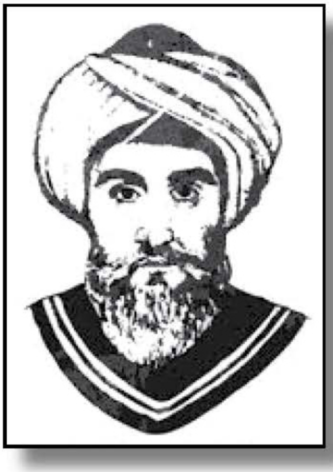
كتــاب سلس الأسلوب، غني بالمعلومات والوثائق، فيه تــوخٍّ للموضوعية والعِلمانية، وتوقٌ لمجتمع يسوده العدالة والسلام.

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

ابن عربي في قونية

حديث ابن عربي عن المصوِّر في قونية



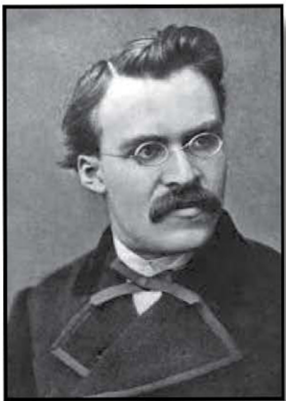
في أثناء زيارة الشيخ محيي الدين بن عربي قادماً من الأندلس إلى قونية حلَّ بضيافة كيكاوس ملك قونية سنة (٦٠٧هـ - ١٢١٠م) أهداه كيكاوس داراً فخمة تساوي مئة ألف قطعة فضة، قَبِلَ ابن عربي الهدية... ولكنه بعد أن أقام فيها زمناً التقى بسائل فأعطاه هذه الدار صدقة، قائلاً إنَّ هذه الدار هي كل ما يملك. وفي هذه الفترة الهادئة نسبياً التي أمضاها ابن عربي في قونية استأنف التأليف وألَّف هناك كتابين هما: «مشاهد الأمراء» و«رسالة الأنوار فيما يمنح صاحب الخلوة من الأسرار» وفي أوقات فراغه كان يجتمع بالصوفية الذين يريدون الانتفاع بتعاليمه والاقتداء به. حدث ذات يوم في قونية أنَّ مصوراً رسم «حجلة» بدقة بالغة حتى إنَّ بازياً انقضَّ على الصورة متخيلاً أنها «حجلة» حقيقية حية. لكن ابن عربي أدرك بثاقب بصيرته أنَّ في الصورة عيباً في النِّسَب، فاعترف المصور أنه قصد إلى هذا العيب حتى يختبر مواهب ابن عربي.

ولاية مصر

أنشأ نابليون بونابرت في مصر وظيفة «الديوان» وهي وظيفة كبيرة، آلَ أمر التعيين فيها إلى مشايخ الأزهر. وبناء على ذلك، أسند مشايخ مصر إدارة مصر إلى رجل يدعى: «محمد علي سرششمة» و(سرششمة) درجة بسيطة يلقب بها قائد عدد من الجنود في الدولة العثمانية، ومحمد علي هذا كانت تركيا قد بعثته إلى مصر مع ثلاثمئة من الجند في أواخر أيام الحملة الفرنسية (١٨٠١م- ١٢١٦هـ).

أسندت إليه ولاية مصر سنة (١٨٠٥م) حينما كان في الخامسة والثلاثين من عمره، وكان جاهلاً لم يتعلم شيئاً من العلوم أبداً، لا يقرأ ولا يكتب، وقضى أكثر عمره تاجراً يتاجر بالدخان وعلى رأس من انخدع به السيد «عمر مكرم».

لحظة جنون الفيلسوف نيتشه



الفيلسوف الألماني الشهير فريدريك نيتشه (١٨٤٤- ١٩٠٠م) كان من دعاة الإنسان القوي (السوبرمان) وكان ضعيف البنية مريضاً، حتى إنه سقط عن ظهر جواد في أثناء اختبار عسكري... وانتهت حياته بالجنون، وعن قصة جنونه يُقال: «بينما كان نيتشه يتجوّل في أحد شوارع مدينة كوران، وكان في الرابعة والأربعين من عمره، إذ به فجأة يُطوّق بذراعيه عنق حصان لجَرِّ العربات كان صاحبه يضربه بالسوط، وراح يجهش بالبكاء، حزناً على الحصان ورأفةً به...

بعد هذه الحادثة أُدخل نيتشه مشفى الأمراض العقلية لإحدى عشرة سنة تبقت له من حياته». أشهر مؤلفات نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، وكتاب أصل الأخلاق وفصلها، وتاريخ التراجيديا ..

الواقعية الحقيقية عند لوكاش



الفيلسوف والناقد الأدبي المجري الشهير «جورج لوكاش»، كان قد ألّف كتاباً عن الروائي الألماني «توماس مان» جاء فيه: إنَّ هناك ثلاثة اتجاهات في الأدب الحديث، وهو ينتقدها، وهي:

١- إن الأدب الحديث أدب ذاتي.

٢- الأدب الحديث ينظر إلى الإنسان بوصفه جامداً لا يتغير بتغير الظروف.

٣- وإن الأدب الحديث لا يهتم إلا بالشخصيات المريضة نفسياً.

وفي آخر حوار مع لوكاش قال: «**أنا أرى أن الخطأ الأساسي في أدب البلاد الاشتراكية (في أوروبا) أن الكتّاب فهموا الواقعية الاشتراكية فهماً خاطئاً، ذلك أنهم بسطوا مفهوم الواقعية بأنْ تجاهلوا المشاكل اليومية في المجتمع... كما أن مفهوم هؤلاء الكتّاب للتاريخ متجمد هو الآخر، فهم دائماً يكتبون عن مجتمع واحد هو المجتمع الاشتراكي على أساس أنه جنة الله على الأرض..**». ويقول: «**لكنني أرى أن الواقعية الحقيقية هي الواقعية ذات النظرة الناقدة، وأمثلة هؤلاء: توماس مان، وكونراد وبرناردشو**».

صورة أدبية لجبران خليل جبران

في محاضرة ألقاها الدكتور نذير العظمة تعود إلى عام (١٩٩٢م) قدَّم العظمة رؤيته لجبران، جاء فيها:



«لقد قرأت كتب جبران الستة عشر نصفها بالعربية والنصف الآخر بالإنكليزية، وقرأت ما يقاربها من دراسات باللغتين أيضاً، وعدت إلى الكتّاب والشعراء الذين دخلوا في التكوين الجبراني: إمرسون، وليم بليك، نيتشه، وجان جاك روسو، وإرنست رينان، وإدغار ألن بو... فوجدت عالماً غنياً ومتشابكاً وتجربة فكرية وفنية فذة، تنطلق من عالم الأدب والفن إلى عوالم الشعر والفلسفة والتصوف... ونظرت إلى التراث الذي يتعامل معه جبران فوجدته - إضافة إلى ميراث العرب من سومر حتى عصره - يلتفت إلى ميراث الشرق

الديني؛ إذ كان يعد نفسه وريثاً للأديان والأنبياء، التوحيدي منها وغير التوحيدي، فهو مصلح اجتماعي وثائر فكري ومحرر على المستويين القومي والعالمي.

هو ظاهــرة فذّة في مطلع القــرن العشرين في الفكر والأدب الكونييــن تذكرنا بطاغور ومحمد إقبال، ويشترك الثلاثة بالحكمة واختراق اللغات ويصدرون عن معين فلسفي صوفي موحَّد مع تعدد مصادره، الهندية والفارسية والعربية، فخاطبوا الإنسان عامة والغرب خاصة بلغة الروح التي لا تحبسها الحدود الجغرافية والتقاليد الإقليمية...

فرانسوا ساغان وبريجيت باردو

الأديبة الفرنسيــة الشهيرة «فرانسوا ساغان» (١٩٣٥- ٢٠٠٤م) صاحبة رواية «مرحباً أيها الحــزن» الصادرة عام (١٩٥٤م)، وروايات أخرى كثيرة. أجرت ساغان حواراً فريداً مع الممثلة السينمائية الشهيرة «بريجيت باردو» (١٩٤٣- ١٩٧٦م) وكانت بريجيت قد بلغت اثنين وأربعين عاماً...

سألت ساغان الممثلة: من أنتِ، وماذا فعلت بحياتك؟

أجابــت باردو: «إنني امرأة استطاعت أن تحقــق نجاحاً في عملها، ولم تحقق نجاحاً في حياتها الخاصة؛ دعيني أقول لك إنني «شخص ما» غير كامل... حياتي ليست أكثر من «قطع» من هنا وهناك».

ساغان: بسبب عملك؟

بــاردو: نعــم السينمــا تأخذ الوقــت كله والقوّة كلهــا، إنها تسجنــك... لقد فشلــت في حياتي الحقيقية.

ساغان: ألا تظنين أن الشهرة والاستقلال والثروة تعقّد كل شيء؟

بــاردو: بالتأكيد، إنهــا تعقد حياتك الغرامية، لأنَّ الرجال الذيــن تقابلينهم هم أقل منكِ مركــزاً... إلا إذا قابلت رجلاً يجمع بين الثروة والشهرة... أنا لا أحب الأثرياء وطريقتهم في التفكير.

ساغان: هل كان الدين مهماً بالنسبة إليك وأنتِ طفلة؟

باردو: لست أدري، لكن، وعلى أي حال فإنني أشعر، وبعمق، أنه توجد في هذا العالم قوتان متعارضتان: الخير والشر، وأصدق أنَّ هاتين القوتين وحربهما موجودتان في كلٍّ منّا.

ساغان: هذه رؤيةٌ روسيّةٌ للوجود... الخير والشر.

باردو: نعم، هناك مبارزة بين الخير والشر، وأنا أخاف الحرب والعنف... ولكنني في بعض الأحيان أتساءل عما إذا كانت الحرب ضرورة، طريقة ما نتخلص بها من الضغوط التي نعاني منها!... في فرنسا، مثلاً، لم تكن هناك حرب طويلة الأمد... أليس كذلك؟ ولكن ما الذي يحدث الآن؟ سرقات، اغتصابات، تقتل جارك لأنه يزعجك، تقتل أيضاً كبار السن بسبب خمسين فرنكاً.

ساغان: هل قابلت «سارتر» أو «سيمون دي بوفوار» ... لقد كتبت عنك سيمون مقالاً؟

باردو: لا... ولكنني أرجو حقاً أن أقابلهما.

ساغان: كيف تعمل ذاكرتك، هل تحتفظين بالأشياء السيئة؟

باردو: لا لحسن الحظ، مثلاً لو قطعت علاقتي برجل أو صديق أهملني واختفى من حياتي فإنني أتذكر اللحظات السعيدة فحسب التي قضيناها معاً.

ساغان: كيف تقطعين علاقتك برجل شخصياً... إذا حدث لي هذا فإنني أذهب إلى مطعم «ليبس» في بوليفار سان جرمان.

باردو: يا للعَجْرَفَة!...

ساغان: أبداً، إنني رومانسية، أذهب إلى مكان فاخر كهذا لأنني أحس بالهزيمة والجبن، إنني أعظم جبانة... وأنتِ؟

باردو: أنا؟ إنني أكره الانفصال.





حقائق مثيرة عن عالم الحيوان

ألَّفَ العالم أوزموند بريلاند كتاباً عن عالم الحيوان أحدث ضجة كبرى في الأوساط العلمية، لما فيه من معلومات قيِّمة وغرائب عن كثير من الحيوانات المعروفة في جميع أقطار العالم.

والجدير بالذكر أن العالم المذكور لم يكتفِ بجمع الحقائق المثيرة عن بعض الأنواع من الحيوانات، بل قام بتفنيد بعض الحقائق المعروفة عن بعض الحيوانات ودحضها . وإليك بعض ما جاء في كتاب العالم المذكور من حقائق مثيرة ومعلومات شيقة:

- إن النعامة لا تخفي رأسها في الرمال كما يعتقد كثيرون. صحيح أن النعامة حيوان ذو ذكاء محدود، ولكنها لم تصل إلى هذه الدرجة من الغباء.

- وحيوان الخلد ليس أعمى كما يزعم بعضهم، إنه حيوان ضعيف البصر ولكنه مع ذلك يبصر ويميِّز النور من الظلام.

- أما الدب القطبي فلا ينام طوال فصل الشتاء كما يقول بعضهم. فهو يخرج بين حين وآخر للبحث عن الطعام.

ومن الغرائب التي وردت في كتابه عن بعض الحيوانات:

- تعيش في أمريكا الجنوبية أنواع من السحالي تستطيع السير على سطح الماء مسافة ربع ميل.

- يدافع حيوان اللاما عن نفسه بالبصاق.

- ليست الحرباء أقدر الحيوانات على التلوُّن حسب الوسط الذي تعيش فيه. فهناك أنواع من السمك تسمى سمك الترس (Tuybot. Flounder)، أقدر من الحرباء على تغيير لونها وتتلون بسرعة مدهشة.

- هناك حيوان صغير من ذوات الفراء يعيش في شمالي أمريكا يشبه ابن آوى يقوم بغسل طعامه قبل أكله عدة مرات.

❀ ❀ ❀

توماس هاردي

الذراع الذاوية

ترجمة: خالد حداد

اختيار وتقديم: ناظم مهنا

توماس هاردي

(١٨٤٠- ١٩٢٨م)

روائي وشاعر إنكليزي من العصر الفكتوري، له روايات وقصص واقعية، ترجم بعضها إلى العربية، من أشهر رواياته: نافخ البوق، جود المغمور، تس من آل دربرفيل، بعيداً عن صخب الناس، وعمدة كاستربردج.

ومن قصصه المترجمة إلى العربية: مفارقات الحياة، وقصص متفرقة في كتب المختارات القصصية، وله أشعار غنائية نُشرت عام (١٨٩٨م) في كتاب بعنوان «أشعار ويسكس».

كتب عنه الروائي والمؤرخ الأدبي البريطاني أنطوني برجيس، في كتابه: تاريخ الأدب الإنكليزي: «أنتج توماس هاردي سلسلة كاملة من الكتب التي كرّسها للحياة ابن بلده «دورست» وهي أعمال ممتلئة بإحساس رجل مرتبط مع الطبيعة ومع الماضي الذي يبدو في الأشجار الهرمة والمروج والحقول وفي الآثار السلتية التي تعود إلى ما قبل التاريخ، وفي خرائب المعسكرات الرومانية... إن مهارة هاردي تتجلّى في تصويره للطبيعة، وفي نظرته إلى التفاصيل الدقيقة والواضحة، وبشكل متفوق في رواياته».

كتابات هاردي تصوّر حياة الأرياف والفقراء بواقعية وعمق مؤثّرين.

اخترنا قصة «الذراع الذاوية» من قصصه المعبرة عن حياة القرويين ومعتقداتهم، وهي قصة كلاسيكية مبنية على حبكة مركزية، تبلغ الذروة، الحدث القصصي له بداية ووسط ونهاية، وهي من القصص المشوّقة جداً، اخترناها من كتاب: مختارات من القصص الإنكليزيّة القصيرة، ترجمة: خالد حداد- سلسلة القصة القصيرة العالمية، الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق عام (١٩٨٧م).

حلّابة بائسة

كانـــت مزرعة ألبـــان تحتوي على ثمانين بقـــرة، وكانت مجموعـــة الحلّابين الدائمين والإضافيين، على رأس عملهم جميعاً، فعلى الرغم من أن موسم السنة لم يكن قد تجاوز حتى الآن أوائل نيسان، فقد امتدّت المراعي كليّاً في مروج تغمرها المياه، وكانت الأبقار ممتلئـــة. لقد بلغت الساعة نحو السادسة مساء، وقـــد أنجز حلب ثلاثة أرباع الحيوانات الضخمة الحمراء المستطيلة، وكانت هنالك فرصة لقليل من المحادثة.

– سمعت أنه سيحضر عروسه إلى البيت غداً. لقد وصلوا إلى إنغلبري اليوم.

بدا الصوت وكأنه ينطلق من جوف البقرة المسمّاة تشيري، لكن المتحدّثة كانت حلّابة غاص وجهها في خاصرة البهيمة الساكنة.

وقالت أخرى:

– وهل رآها أحد ما؟

وجاءتها إجابة بالنفي من الأولى، وأضافت:

– على الرغم من أنهم يقولون إنها وردية الخدّين فهي صغيرة الجسم كثيراً.

حيـــن تكلّمت الحلّابـــة أدارت وجهها بحيث تستطيع استـــراق النظر عبر ذيل بقرتها نحـــو الجانب الآخر، إذ كانت امرأة نحيلـــة ذابلة في الثلاثين تحلب إلى حد ما بعيداً عن الآخرين. وتابعت الثانية بنظرة تأمّلية في الاتجاه نفسه:

– يقولون إنها أصغر منه بسنوات عدة.

– كم تظنين عمره؟

– ثلاثين أو نحو ذلك.

قال حلّاب عجوز بجانبهن مقاطعاً.

– يبدو أكثر، وكأنه في الأربعين.

كان يرتدي مئزراً أبيض طويلاً، وكانت حافة قبعته مثنية إلى الأسفل إذ بدا مثل امرأة. وأضاف:

– لقد ولد قبل بناء سدِّنا الكبير، وكنت أتقاضى أجور رجل عندما كنت أصبُّ الماء هناك.

طال النقاش بحرارة زائدة إذ أصبح خرير تساقط الحليب مرتعشاً، إلى أن صاح صوت آمر من جوف بقرة أخرى:

– إذن، والآن، ماذا يهم بحق السماء عمر المزارع لودج. أو عروس المزارع لودج الجديدة؟ عليّ أن أدفع له تسعة جنيهات في السنة إيجار كل واحدة من هذه البقرات، مهما كان عمره أو عمرها. تابعوا عملكم، وإلا فسيعم الظلام قبل إنهائه. لقد بدا احمرار المساء الآن.

كان المتحدِّث صاحب المزرعة نفسه، الذي يستخدم هؤلاء الحلّابات والحلّابين.

لم يقل شيء آخر بشكل علني حول زواج المزارع لودج، لكن المرأة الأولى دمدمت تحت بقرتها لجارتها المجاورة: «إن ذلك قاس عليها» وهي تعني الحلّابة النحيلة المرهقة المذكورة آنفاً. وقالت الثانية:

– آه كلا، إنه لم يتحدث إلى رودا بروك لعدّة سنوات مضت.

عندما انتهى الحلب غسلوا دلاءهم وعلّقوها على عمود ذي شعب متعددة صنع كالعادة من غصن كبير مقشور لشجرة سنديان، غرس عمودياً في الأرض وكأنه قرن وعل ضخم. وتفرّق الأكثرية حينئذ باتجاهات مختلفة نحو بيوتهم. أما المرأة النحيلة التي لم تتحدّث فقد انضمّت إلى صبي في الثانية عشرة أو نحوها، وتوجه الاثنان نحو الحقل أيضاً.

كان طريقهما منفصلاً عن طريق الآخرين، باتجاه بقعة منعزلة إلى الأعلى من المروج المغمورة بالمياه، وليس بعيداً عن تخوم مرج أغدون، الذي كان سطحه القاتم مرئياً على البعد وهما يقتربان من بيتهما.

وعلّقت المرأة:

– لقد كانوا يقولون لتوهم هناك في بارتون إنَّ أباك سيحضر زوجته الشابة إلى البيت مــن إنغلبري غداً. أريد أن أسلك لإحضار بضعة أشياء من السوق وعليك أن تكون واثقاً تماماً من لقائك بهما.

قال الولد:

– نعم يا أماه، هل تزوج أبي إذن؟

– نعم... تستطيع إلقاء نظرة عليها، وتخبرني كيف هي، إذا رأيتها.

– نعم يا أماه.

– عما إذا كانت سمراء أم شقراء، وعما إذا كانت طويلة... طويلة مثلي. وعما إذا كانت تبــدو مثل امرأة عملت لكســب رزقها في أيما وقت مضى، أم أنّها امرأة حسنة الأحوال، ولم تقم بشيء قط، وتبدو سمات السيدات عليها، كما أتوقعها أن تكون.

– نعم.

وانســلا صاعدين التل عند الشفق، ودخلا الكــوخ. كان مبنياً من جدران طينية، قد غسلتهــا الأمطار المتكررة فحفرت فيها أخاديــد وانخفاضات لم تترك شيئاً من السطح المنبســط الأصلي مرئيــاً، بينما هنا وهناك في السقف القشي نحــو الأعلى كانت تبرز عارضة مثل عظمة ناتئة خلال الجلد.

كانــت راكعة عند زاوية الموقد، أمــام قطعتين من الخث[1] وضعتا جنباً إلى جنب في الجزء الداخلي المرقط، وهي تنفخ على الرماد الحار المحمر بأنفاسها إلى أن اضطرمت النــار. وأضاء الوهج خديها الشاحبتين وجعل عينيهــا الداكنتين، اللتين كانتا ذات مرة وسيمتين، تبدوان وسيمتين من جديد. وتابعت:

– نعم، انظر فيما إذا كانت سمراء أم شقراء، وإذا استطعت لاحظ فيما إذا كانت يداها بيضاوين، وإذا لم تكونا كذلك، انظر فيما إذا كانتا تبدوان وكأنها سبق أن قامت بأعمال المنزل، أم أنهما يدا حلّابة مثل يدي.

كرر الولد وعده، وهو غافل هذه المرة، ولم تلاحظ أمه أنه كان يحفر ثلماً بسكين جيبه في ظهر الكرسي المصنوع من خشب الزان.

الزوجة الشابة

إن الطريــق من إنغلبري إلى هولمستــوك مستوٍ بشكل عام. ولكن هناك موضع واحد يوجد فيه صعود حاد يكسر رتابته. والمزارعون المتّجهون إلى بيوتهم من البلدة التجارية الأولى تخب بهم أحصنتهم طول الطريق، ثم تسير سيراً عبر هذا المنحدر القصير.

فــي الليلة التالية، وحينما كانت الشمس لا تزال ترســل أشعتها، كانت عربة خفيفة جديــدة جميلة، صفراء الجسم حمراء العجلات، تجري مسرعة باتجاه الغرب عبر الممر المستــوي يجرّها مهر قوي. كان سائقها ملّاكاً في مستهل حياته. وقد حلق ذقنه بنعومة مثل ممثــل، ووجهه منسجم مع اللــون القرمزي المزرق الذي يلــوح غالباً على قسمات المزارع الناجح عند عودته إلى البيت بعد عقد صفقات موفقة في البلدة. وبجانبه جلست امــرأة تصغره بسنوات عدة وكأنها فتاة. كان وجههــا نضر اللون أيضاً، لكنه من نوعية مختلفة تماماً... فهو رقيق سريع الزوال، مثل النور تحت كومة من شتلات الورد.

كان قليــلٌ من الناس يسافرون على هــذا الطريق لأنه لم يكن طريقاً رئيسياً، كما كان الشريط الأبيض الطويل مــن الحصباء الممتد أمامها خالياً، باستثناء بقعة صغيرة تكاد لا تتحــرك، والتي توضحت فيما بعد عــن شكل صبي كان يتسلل بخطوات بطيئة، وينظر باستمــرار خلفه... ولعل الحزمة الثقيلة التي يحملها كانــت من أسباب بطئه، إن لم تكن كلهــا. وعندما أبطأت مجموعة العربة النشيطة عند أسفــل المنحدر المذكور آنفاً، كانت المسافــة الواجب سيرها على القدمين لا تمتد أكثر من بضعة ياردات إلى الأمام. وحين دعّــم الحزمة الكبيرة بوضع إحــدى يديه على وركه، استدار ونظــر مباشرة نحو زوجة المزارع وكأنه يدرسها بشكل كامل، متقدّماً جنباً إلى جنب مع الحصان.

كانــت أشعة الشمــس المائلة تملأ وجهها، موضِّحــة كل قسمة وطيف وعلامة فارقة ظاهرة، من انحناء فتحتي أنفها الصغيرتين إلى لون عينيها. وعلى الرغم من أن المزارع قد بدا منزعجاً من الوجود المستمر للولد، فإنه لم يأمره بالابتعاد عن الطريق، وهكذا فقد سبقهم الفتى، ونظرتــه الحادة لا تفارقها، إلى أن وصلوا قمة الطريق الصاعد، إذ هرول المزارع بارتياح في أساريره... دون أن يلقي انتباهاً ظاهراً نحو الولد على الإطلاق.

قالت الزوجة الشابة:

- عجباً كيف كان ذلك الفتى المسكين يحدّق فيّ.

- نعم يا عزيزتي، لقد رأيته وهو يفعل ذلك.

- أظنه من أهالي القرية؟

- إنه أحد جيراننا، أظنه يسكن مع أمه على بعد ميل أو ميلين.

- لا شك أنه يعرف من نكون أليس كذلك؟

- آه، نعم. ينبغي أن تتوقعي التحديق فيكِ في البداية، يا جميلتي غرترود.

- إنني أتوقع ذلك، على الرغم من اعتقادي بأن الولد المسكين كان ينظر إلينا آملاً أن نريحه من حمله الثقيل، أكثر من مجرد الفضول.

أجاب زوجها بسرعة:

- آه، كلا. إن فتيان الريف هؤلاء يستطيعون حمل مئة رطل إذا وُضعت على ظهورهم، بالإضافة إلى أن حمله ذو حجم يفوق وزنه. إذن، والآن، هنالك ميل آخر وسيكون بإمكاني أن أريك بيتنا من بعيد... إذا لم يكن الظلام قد عمّ قبل وصولنا إلى هناك.

أخـــذت العجلات تـــدور بسرعة، فتتطاير من حوافها ذرات الغبـــار الدقيقة كما كانت مـــن قبـــل، إلى أن ظهر بيت أبيض ذو أبعاد فسيحة، يحتـــوي على بناء ريفي خلفه بعض الأكوام.

فـــي هذه الأثناء كان الصبي قـــد سارع خطاه، وانعطف في ممر مجاور على بعد ميل ونصف الميـــل تقريباً من مبنى المزرعة الأبيض، وصعد باتجـــاه المراعي الأشد قحلاً، حتى وصل إلى كوخ أمه.

كانـــت قد وصلـــت إلى البيت بعد يوم عملها في مزرعة الألبـــان النائية. وكانت تغسل الملفوف عند المدخل تحت النور الذابل. وقالت دون مقدمة حين صعد الولد:

- أمسك الشبكة لحظة.

أنـــزل حزمته، وأمسك طرف شبكـــة الملفوف، وحالما ملأت عيـــون الشبكة بالأوراق المتقطرة تابعت:

- حسن، وهل رأيتها؟

- نعم، بوضوح تام.

- وهل تشبه السيدات؟
- نعم، وأكثر من ذلك، إنها سيدة كاملة.
- هل هي شابة؟
- حسن، إنها ناضجة، وأساليبها أساليب امرأة.
- هذا طبيعي. وما لون شعرها ووجهها؟
- إن شعرها فاتح اللون، ووجهها جميل مثل وجه دمية حية.
- إذن فعينيها ليستا داكنتين كعينيّ؟
- كلا، إنهما تميلان إلى الزرقة، وفمها عذب جداً وأحمر، وعندما تبتسم تبدو أسنانها بيض.

قالت المرأة بحدة:

- وهل هي طويلة؟
- لم أستطع رؤية ذلك، فقد كانت جالسة.
- إذن، اذهب إلى كنيسة هولمستوك غداً صباحاً، من المؤكد أنها ستكون هناك. اذهب باكراً وراقب دخولها، وعد إلى البيت وأخبرني عما إذا كانت أطول مني.
- حسن جداً يا أماه. ولكن لماذا لا تذهبين وترين بنفسك؟
- أنا أذهب لرؤيتها! إنني لن أنظر إليها ولو مرت أمام نافذتي في هذه اللحظة. لقد كانت مع السيد لودج طبعاً، ماذا قال وماذا فعل؟
- الشيء نفسه كالعادة.
- ألم يرك؟
- أبداً.

في اليوم التالي ألبست الأم ابنها قميصاً نظيفاً وبعثت به إلى كنيسة هولمستوك. ووصل إلى المبنى الصغير القديم في لحظة فتح الباب، وكان أول الداخلين. وإذ اتخذ مقعداً في المقدمة، راح يراقب جموع المصلّين الداخلين جميعهم. وصل المزارع لودج الثري في الآخر تقريباً، وبرفقته زوجته الشابة، وسارت عبر الممر بين المقاعد بحياء طبيعي لامرأة خجلى تظهر هكذا للمرة الأولى. كانت العيون الأخرى كلها مثبتة عليها، فلم يُلاحَظ تحديق الفتى الآن.

عندما وصل إلى البيت قالت أمه قبل دخوله الغرفة:

- حسن؟

أجاب:

- إنها ليست طويلة. إنها قصيرة إلى حد ما.

قالت أمه برضا:

- آه.

- لكنها جميلة جداً... جداً. في الحقيقة إنها فاتنة.

كان واضحاً أن النضارة الفتية لزوجة الملّاك قد أحدثت تأثيراً حتى على الطبيعة القاسية إلى حدّ ما للصبي.

وقالت أمه بسرعة:

- هذا كل ما أريد سماعه. والآن مد غطاء الطاولة. إن الأرنب الذي اصطدته ضعيف جداً، ولكن انتبه ألّا يمسك بك أحد... إنك لم تخبرني أيّ نوع من الأيدي لها.

- إنني لم أرهما مطلقاً. إنها لم تخلع قفازيها أبداً.

- ماذا كانت ترتدي هذا الصباح؟

- قلنسوة بيضاء وعباءة فضية اللون كانت تصدر صوتاً عالياً وهي تحتك بالمقاعد إذ امتقع وجه السيدة أكثر من السابق خجلاً من الضجة، وقد رفعتها لتمنعها من الاحتكاك، لكنها عندما اندفعت في مقعدها أصدرت العباءة صوتاً أعلى مما سبق. أما السيد لودج فقد بدا مسروراً، وبرز صداره وبدت أختامه الذهبية الكبيرة معلقة وكأنها أختام لورد، لكنها بدت وكأنها تتمنى لو كانت عباءتها الصاخبة في أي مكان إلّا عليها.

- ليست هي! مهما يكن، هذا سيفيد الآن.

كان هذا الوصف للزوجين المتزوجين حديثاً يُستكمل من وقت إلى آخر من قبل الولد بناء على استفسار أمه، بعد أيِّ مواجهة عرضية تجري له معهما. لكن رودا بروك، على الرغم من مقدرتها بنفسها على رؤية السيدة لودج الشابة بسهولة بسيرها ميلين، فإنها لم تحاول مطلقاً القيام برحلة نحو المنطقة التي يقع فيها البناء الريفي. كما لم تحاول في أثناء عمل الحلب اليومي في باحة صاحب المزرعة ضمن مزرعة لودج الثانية البعيدة أن تتحدث أبداً في موضوع الزواج الحديث. أما صاحب المزرعة، الذي استأجر بقرات لودج، والذي كان يعرف بشكل كامل تاريخ حياة الحلّابة الطويلة، فقد تجنب دائماً وبرقة

رجوليــة أن تزعــج الأحاديث رودا في مزرعة الأبقار. لكن الجــو المحيط بها كان حافلاً بالموضوع خلال الأيام الأولى من وصول السيد لودج، واستطاعت رودا بروك من وصف ولدها ومن الكلمات العرضية للحلّابات الأخريات أن تكوّن صورة ذهنية عن السيدة لودج الغافلة، والتي كانت حقيقية كصورة ضوئية.

رؤيا

ذات ليلــة، بعــد أسبوعين أو ثلاثة من عــودة العروسين، وبعد مــا آوى الصبي إلى الفراشــ، جلست رودا طويلاً فوق رمــاد الخث الذي كانت قد قلبته لتطفئه، وراحت تفكّر ملياً بالزوجــة الجديدة، كما صورتهــا لها عيون عقلها فوق الجمــرات، إذ نسيت مرور الوقت. وأخيراً، أجبرها إرهاق عمل يومها على الذهاب إلى الفراش.

لكن الطيف الذي احتلّ مخيلتها كثيراً خلال هذه الليلة والأيام السابقة لم يكن ليفارقها ليــلاً. وفي المرة الأولى زارت غرترود لودج المرأة التي غُدر بها في أحلامها. فقد حلمت رودا بروك- بما أن زعمها أنها رأت فعلاً قبل نومها لم يكن ليصدق -أن الزوجة الشابة، بثوبهــا الحريري الشاحب وقلنسوتها البيضاء، ولكن بقسمــات مشوهة إلى حدّ مروّع، ومتغضنــة بتأثير مــرور الزمن، كانت جالسة فوق صدرها وهــي مستلقية، وكان ضغط جســد السيدة لودج يتزايد ثقلاً. وكانت العينان الزرقاوان تحدِّقان بقسوة في وجهها، ثم دفع الطيف يده اليسرى إلى الأمام هازئاً، ليجعل خاتم الزواج الذي يلبسه يلتمع في عيني رودا. وإذ استثير عقلها وكادت تختنق بتأثير الضغط، ناضلت النائمة، أما الروح الشريرة التي كانت لا تزال تراقبها فقد تراجعت نحو أسفل السرير، لكي تتقدم بشكل ما تدريجياً، وتسترد جلستها وتلوّح بيدها اليسرى مثلما كانت تفعل قبلاً.

أما رودا، اللاهثة الأنفاس، فقد أدارت يدها اليمنى، في محاولة أخيرة يائسة، وأمسكت الشبــح الذي يتحدّاها بذراعه اليسرى المتطفلة ودفعته خلفــاً إلى الأرض، وقفزت فوقه بنفسها كما كان يفعل وهي تصيح بصوت مكتوم.

- أيَّتها السماء الرحيمة!

صرخت وهي جالسة فوق حافة السرير والعرق البارد يتصبب منها:

- لم يكن ذلك حلماً... لقد كانت هنا!

كان باستطاعتها أن تحس بذراع عدوتها داخل قبضتها حتى الآن... بلحمها وعظمها، كما كانت تبدو. ونظرت إلى الأرض حيث دفعت الشبح، ولكن شيئاً لم يكن يُرى.

لــم تستطع رودا بروك أن تتابــع نومها تلك الليلة، وعندما ذهبت إلى عملها في الفجر التالــي لاحظوا كم كانت تبدو شاحبة منهكة. حتــى الحليب الذي حلبته كان يرتجف في الدلو، ولم تكن يدها قد هدأت حتى الآن بعد، إذ لا تزال تحتفظ بملمس الذراع. وقد تناولت فطورها بمثل الإرهاق الذي تكون عليه وقت العشاء.

وسألها ابنها:

- مــاذا كانت تلك الضجة في غرفتك يا أماه الليلة الماضية؟ لا بد أنك قد سقطت عن السرير؟

- هل سمعت شيئاً ما يسقط؟ في أي وقت؟

- تماماً عندما دقت الساعة الثانية.

لــم تستطع التفسير، وعندما تناولا الطعام ذهبــت بصمت للقيام بأعمال منزلها وقام الولــد بمساعدتها، فقد كان ينفر من الذهاب إلى أعمــال الحقل في المزرعة، وتساهلت هي مع نفوره هــذا. وبين الساعة الحادية عشرة والثانية عشرة سمعت صوت طقة بوابة الحديقة، ورفعت عينيها إلى النافذة. وعند أسفل الحديقة داخل البوابة كانت تقف المرأة التي رأتها في حلمها. وبدت رودا متحجّرة من الذهول.

قال الولد وهو يراقبها:

- آه، لقد قالت إنها قد تأتي.

- قالت ذلك... متى؟ وكيف تعرفنا؟

- لقد رأيتها وتحدّثت إليها. لقد تحدّثت إليها البارحة.

قالت الأم وقد توهج وجهها غضباً:

- لقد أخبرتك ألّا تحادث أي شخص من ذلك البيت، وألّا تقترب من ذلك المكان.

- إنني لم أحادثها قبل أن تحادثني. ولم أقترب من المكان. لقد قابلتها في الطريق.

– ماذا أخبرتها؟

– لا شـــيء. لقد سألتني «هل أنت الولد الفقير الذي عليه إحضار الأحمال الثقيلة من السوق؟» ونظرت إلى حذائي وقالت: إنه لن يحفظ رجليّ جافتين عندما تبتل الأرض، لأنه كان مشققاً. وأخبرتها أنّني أعيش مع أمي، ولدينا ما يكفي لتأمين حياتنا، وهذا كل شيء. ثم قالت بعد ذلك: «سوف آتي وأحضر لك حذاء أفضل، وأرى والدتك». لقد مَنحتْ بعض الأشياء لأشخاص آخرين غيرنا في المرج.

في هذه اللحظة كانت السيدة لودج قد اقتربت من الباب... ولم تكن في ثوبها الحريري، كمــا حلمت رودا بها في غرفة نومها، بل كانت ترتــدي قبعة صباحية، وعباءة من قماش خفيف شائع، كانت تعطيها جمالاً أكثر من الحرير، وعلى ذراعها كانت تحمل سلة.

كان التأثيــر المتبقي من تجربة الليــل لا يزال قوياً. وتوقعت بروك إلى حدّ ما أن ترى التجاعيد والسخرية والقسوة على وجه زائرتها.

وكانــت ستتجنب اللقاء، لو كان التجنب ممكناً. ولكن لم يكن هنالك باب خلفي للكوخ، وبلحظة كان الصبي قد رفع مزلاج الباب إثر قرع السيدة لودج الرقيق.

– أرى أنني قد أتيت إلى المنزل المقصود.

قالت ذلك وهي ترمق الفتى مبتسمة.

– لكنني لم أكن متأكدة إلى أن فتحت لي الباب.

كان الشــكل والسلوك هما نفس ما كان للشبــح، لكن صوتها كان عذباً بطريقة تفوق الوصف، ونظرتها فاتنة جداً، وابتسامتها صافية كثيراً، بشكل بعيد الشبه عما كانت عليه زائــرة رودا الليلية، إذ كادت الأخيرة لا تصــدق وضوح أحاسيسها. وكانت سعيدة حقاً لأنها لم تختبئ مع سخطها المجرد مثلما اعتزمت أن تفعل. كانت السيدة لودج تحمل في سلتها زوج الأحذية الذي وعدت الصبي به، وغير ذلك من الأشياء المفيدة.

وأمام هــذه البراهين على الشعور الطيب نحوها ونحو ابنها، أحست رودا بندم مرير فــي قلبها. فهذه المخلوقة البريئة الشابة تستحق مباركتها لا شتيمتها. وعندما غادرتهما بــدا وكأن نوراً قد غادر المنزل. وعــادت ثانية بعد يومين لتتأكد من ملائمة الحذاء، وبعد أقل من أسبوعين من ذلك عرّجت ثانية على رودا. وكان الصبي غائباً آنذاك.

وقالت السيدة لودج:

- إننــي أسير كثيراً، وبيتك هو الأقــرب خارج منطقتنا. آمل أن تكوني بخير. فأنت لا تبدين على ما يرام.

أجابــت رودا أنّها بصحة جيدة؛ وفي الحقيقــة على الرغم من أنها كانت أكثر الاثنتين شحوباً، فقد كان لديها قوة واضحة في قسماتها المحددة بجلاء، وفي هيكلها الكبير، أكثر ممــا لدى المرأة الشابة الناعمة الخدين الواقفة أمامها. وأصبحت المحادثة حميمية تماماً فيما يتعلق بقوتهما وضعفهما، وعندما كانت السيدة لودج على وشك الرحيل قالت رودا:

- آمــل أن يكون هذا الهــواء مناسباً لك يا سيدتي، فلا تكابديــن من رطوبة المروج المغمورة بالمياه.

أجابــت الشابة أنّــه لا يوجد إزعاج كبير مــن ذلك. فصحتها بشــكل عام جيدة. ثم أضافت:

- ومــع ذلك، لقد ذكرتني الآن، فلديّ علّــة صغيرة تحيرني. إنها ليست شيئاً خطيراً، لكنني لا أستطيع تمييزها.

وكشفت عن يدها اليسرى وذراعها؛ وراحت رودا تنظر محدقة فيهما، فقد كانا الطرف نفسه الــذي رأته وأمسكته في حلمها. وعلى السطح الــوردي للذراع كانت ثمة علامات خفيفة بلون لا يوحي بالعافية؛ وكأنه ناتج عن قبضة قاسية. وأصبحت عينا رودا مثبتتين على العلامات؛ وتخيلت أنها قد تبيّنت فيها شكل أصابعها الأربعة، وسألت بشكل آلي:

- كيف حدث ذلك؟

أجابت السيدة لودج وهي تهز رأسها:

- لا أعــرف، ذات ليلــة عندما كنت مستغرقة في النوم وأحلــم أنني في مكان غريب، أحسست بألم مفاجئ في ذراعي هنا، وكان حاداً لدرجة أيقظني. لا بدّ أنني قد صدمتها خلال النهار كما أظن، ومع ذلك فإنني لا أذكر أن ذلك قد حدث.

ثم أضافت ضاحكة:

- لقــد أخبرت زوجي العزيز بــأن الأمر يبدو وكأنه قد طار إلى ارتفاع كبير وضربني هناك. آه، إنني واثقة من أنها ستختفي سريعاً.

- ها ها! نعم... وفي أيّ ليلة حدث ذلك؟

فكرت السيدة لودج ثم قالت إنها يمكن أن تكون قبل أسبوعين في الفجر.

ثم أضافت:

- عندما استيقظت لم أكن أتذكر أين أنا، إلى أن دقت الساعة الثانية ونبهتني.

لقد ذكرت الليلة والساعة اللتين حدثت بهما مواجهة رودا الشبحية. وأحست بروك بنوع من الذنب، فهذا الكشف البريء قد روّعها، فهي لم تقتنع بغرابة الحادثة؛ وعاد مشهد تلك الليلة الشبحيّة كله بقوة مضاعفة إلى ذاكرتها. وقالت لنفسها بعد ذهاب ضيفتها:

- آه، هل يمكن ذلك، أن أكون قد مارست قوة خبيثة على الناس ضد إرادتي؟ إنها تعرف أنها قد دعيت خلسة بالساحرة منذ سقوطها؛ لكنها لم تفهم أبداً لماذا أُلصقت بها تلك الوصمة بالذات، وقد مرّ ذلك دون اكتراث. هل يمكن أن يكون هذا تفسيراً، وهل سبق أن حدثت أشياء مماثلة من قبل؟

اقتراح

مرّ الصيف، وكانت رودا بروك لا تكاد تجرؤ على لقاء السيدة لودج ثانية، مع أن إحساسها تجاه الزوجة الشابة قد بلغ حد التعلق تقريباً. وبدا أن شيئاً ما في شخصيتها يدين رودا. ومع ذلك فإن القدر كان يوجه خطوات الأخيرة أحياناً نحو أطراف هولمستوك في أي وقت كانت تغادر البيت لغاية غير عملها اليومي، وفي ذلك الوقت حدث أن تم لقاؤهما التالي خارج المنزل. ولم تستطع رودا تجنب الموضوع الذي كان يحيرها، وبعد الكلمات الأولى القليلة قالت متمتمة:

- آمل أن تكون... ذراعك قد عوفيت ثانية يا سيدتي؟

كانت قد لاحظت برعب أن غرترود لودج تحمل ذراعها اليسرى بمشقة.

- كلا، إنها ليست معافاة تماماً. في الحقيقة إنها لم تتحسن مطلقاً، بل إنها أسوأ إلى حد ما. وهي تؤلمني إلى حد كبير أحياناً.

- ربما من الأفضل لك مراجعة طبيب يا سيدتي.

وأجابتها إنها قد راجعت طبيباً فعلاً. فقد ألحّ زوجها على ذلك. لكن الطبيب الجراح لم يبـد عليه أنه فهم علة ذلك الطرف مطلقاً؛ وطلب منها أن تحممه بماء ساخن، وقد حممته، لكن المعالجة لم تعط نتيجتها.

وقالت الحلّابة:

- هل تدعينني أراها؟

رفعـت السيدة لودج كمها وكشفت الموضع، الـذي كان على بعد بوصات قليلة فوق المعصم. وحالما رأته رودا أصبح من العسير عليها أن تحافظ على رباطة جأشها. لم يكن هناك أي شيء يشبه الجرح، لكن الذراع كان لها مظهراً متغضّنا في ذلك الموضع، وبدت صورة الأصابع الأربعة بوضوح أكثر من المرة السابقة. وإضافة إلى ذلك، تخيلت أنها قد طُبعت تماماً على الشكل الذي يتناسب مع قبضتها فوق الذراع في الحلم؛ الإصبع الأول باتجاه معصم غرترود، والرابع باتجاه مرفقها.

أيّ انطباع مشابه بدا يغزو غرترود نفسها منذ لقائهما السابق. فقد قالت:

- إنها تبدو تقريباً مثل آثار أصابع.

وأضافت بضحكة خافتة:

- يقول زوجي إنها تبدو وكأن ساحراً ما، أو الشيطان نفسه، قد استولى عليّ في ذلك الموضع وغضّن البشرة.

ارتجفت رودا وقالت بسرعة:

- ذلك وهم، إنني لن أصدقه لو كنت مكانك.

قالت الصبية بحيرة:

- إننـي لا أصدق ذلك كثيـراً، لو لم... لو لم يكن لدي انطباع أنها قد تجعل زوجي... يكرهني... كلا، يحبني أقل. فالرجال يهتمون كثيراً بالمظاهر الجسدية.

- بعضهم يهتمون، هو مثلاً؟

- نعم، وقد كان فخوراً جداً بي في البداية.

- أبقي ذراعك مغطى بعيداً عن ناظريه.

- آه، إنه يعرف أنَّ التشويه موجود.

وحاولت إخفاء الدموع التي ملأت عينيها.

- لا بأس يا سيدتي، أتمنى من كل قلبي أنها ستزول قريباً.

وهكذا ارتبط ذهن الحلّابة بالموضوع ثانية عند عودتها إلى البيت على هيئة نوع بغيض من السحر. وتزايد إحساسها بالذنب من السحر، بعد أن كانت تسخر من تلك المعتقدات الخرافيـــة. ولم تكن رودا في سرِّها تنكر كلياً وجـــود نقص خفيف في جمالها عن جمال خليفتهـــا، مهما كانت وسيلة حدوثه، لكنها لم تكـــن ترغب في إحداث آلام جسدية. فعلى الرغـــم مـــن أن هذه الصبية الفاتنة قد جعلت من المستحيل إصلاح ما يمكن أن يكون قد سبَّبه لودج لـــرودا بسلوكه السابق، فإن أي شعور بالاستياء من الغدر قد انقضى تماماً من ذهن المرأة الكبرى.

لو عرفت غرترود لودج العذبة اللطيفة بمشهد الحلم في غرفة النوم فحسب، ماذا كانت ستظـــن؟ وعـــدم إخبارها كان يبدو خيانة مقابل صداقتهما، لكـــن إخبارها لم يكن ممكناً بمحض إرادتها... كما أنها لم تكن تستطيع وصف العلاج.

راحت تتأمل فـــي الأمر خلال القسم الأكبر من الليل؛ وفي اليوم التالي بعد الحلب الصباحي انطلقت لتلقي نظرة خاطفة أخرى على غرترود لودج إذا استطاعت، بعد أن تعلقـــت بها بافتتان شديد. وبمراقبة البيت عن بعد كان بإمكان الحلّابة الآن رؤية زوجة المـــزارع خارجة من المنزل في العربة وحيدة، ربما للحـــاق بزوجها في أحد الحقول البعيدة.

ورأتها السيدة لودج واستحثت الحصان باتجاهها.

قالت غرترود عندما وصلت:

- صباح الخير يا رودا! كنت سأعرج عليك.

ولاحظت رودا أن السيدة لودج تمسك اللجام بشيء من الصعوبة.

فقالت لها:

- آمل... أن تكون الذارع العليلة...

أجابت الثانية بقلق:

- لقـــد أخبروني بإمكان وجـــود طريقة واحدة أستطيع بها اكتشـــاف السبب، وربما العلاج. وذلك بالذهاب إلى أحد الأشخاص الأذكياء هناك في مرج أغدون. إنهم لا يعرفون فيمـــا إذا كان لا يـــزال حياً... وأنا لا أستطيع تذكر اسمه هـــذه اللحظة، لكنهم قالوا إنك

تعرفيــن عن تنقلاته أكثر من أي شخص في الجــوار، وتستطيعين إخباري عما إذا كان الناس لا يزالون يستشيرونه. ترى ماذا كان اسمه؟ ولكنك تعرفين.

قالت رفيقتها وقد شحب وجهها:

– أليس الساحر ترندل؟

– ترندل... نعم. هل هو حي؟

أجابت رودا بنفور:

– أظن ذلك.

– لماذا تسمينه ساحراً؟

– حسن... هم يقولون... لقد اعتادوا القول إنه كان... إن لديه قوة لا يملكها غيره من الناس.

– آه، كيــف يمكــن أن يكون قومي مؤمنين بالخرافــات إلى درجة تزكية رجل من هذا النوع! لقد ظننت أنهم يعنون أحد الأطباء. إنني لن أفكر به أكثر من ذلك.

وبــدت رودا مرتاحــة، وتابعت السيدة لــودج سيرها. لقد تبينــت الحلّابة بينها وبين نفسهــا، مــن اللحظة التي سمعت أنها قد ذكرت كمرجع لهــذا الرجل، أن هنالك شعوراً تهكميــاً بين العمال أنّ المشعوذة قد تعرف مكان وجود طارد الأرواح الشريرة. إذن فقد كانــوا يشكّون بها. منذ زمن قليل لم يكن ذلك يثيــر اهتمام امرأة بمثل فطرتها السليمة. لكنهــا الآن تملك سبباً ملحّاً لكي تكون مؤمنــة بالخرافات. وتملّكها خوف مفاجئ من أن هذا الساحــر ترندل قد يذكر اسمها على أنها السبــب السحري لإصابة جسد غرترود الجميــل، وهذا سيؤدي إلــى كراهية صديقتها لها إلى الأبد، وإلى معاملتها لها على أنها شيطان في شكل إنسان.

ولكــن، لم ينته كل شيء. فبعد يومين لاح خيال من خلال إطار النافذة فوق أرض بيت رودا بروك بوساطة أشعة الشمســ، وفتحت المرأة الباب حالاً، بأنفاس تكاد أن تتوقف. وقالت غرترود، وهي تبدو في حال لا تقل إرهاقاً وقلقاً عن بروك نفسها:

– هل أنت وحيدة؟

أجابت رودا:

– نعم.

فتابعت زوجة المزارع الشابة:

– يبــدو ذلك الموضع على ذراعي بحالة أسوأ وهو يقلقني! إنه محيّر! آمل ألا يصبح جرحاً غير قابل للشفاء. لقد كنت أفكر ثانية فيما قالوه عن الساحر ترندل. إنني لا أؤمن حقــاً بمثل هــؤلاء الرجال، لكنني لن أمانع بمجرد زيارة له، من قبيل الفضول... ومع ذلك ينبغي ألا يعرف زوجي بأيّ حال من الأحوال. هل مكان إقامته بعيد؟

قالت رودا بتردد:

– نعم... خمسة أميال، في قلب أغدون.

– حســن، علــيّ أن أسير... ألا تستطيعين مرافقتي لتريني الطريق... لنقل غداً بعد الظهر؟

ودمدمت الحلّابة بإجفالٍ مرعوب:

– آه، ليس أنا... إنه...

ومــرة ثانية تملكهــا الرعب من أن شيئاً من تصرفها العنيف فــي الحلم قد يكشف، وأن شخصيتها في عينيّ أقرب صديقاتها التي عرفتهن أبداً ستتحطم بشكل يصعب إصلاحه.

وألحــت السيدة لودج ، ووافقت رودا أخيراً بكثير من الريبة. كانت حزينة لما ستكون الرحلة بالنسبة إليها، وهي لا تستطيع بضميرها الحي أن تقف في طريق العلاج الممكن لمرضــ صديقتها الغريب. واتفقتا، لإبعاد الشك عن هدفهما السري، أن تلتقيا عند طرف المرج على زاوية كانت ترى من حيث كانتا واقفتين.

الساحر ترندل

فــي الأصيل التالي كانــت رودا على استعداد لأن تفعل أي شــيء للتخلص من هذا الاستفســار. لكنها كانت قد وعــدت بالذهاب. إضافة إلى ذلــك كان هنالك إغراء رهيب أحيانــاً أن تصبح ذات شأن بإلقاء ضوء محتمل كهذا على شخصيتها يمكن أن يتكشف عن شيء في العالم السحري أكثر أهمية مما توقعت هي نفسها على الإطلاق.

وانطلقت قبل الوقت المتّفق عليه بينهما، وقادها سير سريع مدّة نصف ساعة إلى الامتداد الجنوبي الشرقي لمنطقة أغدون في الريف، حيث كانت مزرعة التنوب(٢). وهناك كان يقف شخص نحيل مقنّع ومحجّب. وميّزت رودا مرتعدة إلى حد ما أن السيدة لودج كانت تحمل ذراعها اليسرى في عصابة.

لم تتحدثا كثيراً بعضهما مع بعض، وانطلقتا فوراً في تسلقهما إلى داخل ذلك الريف الهادئ، الذي يمتد عالياً فوق تربة الطمي الخصبة التي غادرتاها قبل نصف ساعة. كان سيراً طويلاً، وجعلت الغيوم الكثيفة الجو قاتماً، على الرغم من أن الوقت لم يكن قد تجاوز الأصيل، وأخذت الريح تعصف بكآبة فوق منحدرات المرج...

وليس بعيداً أن يكون المرج نفسه الذي شهد النزع الأخير لملك ويسيكس آينا الذي عُرف بعد عصور على أنه الملك «لير». وكانت غرترود لودج تتحدث غالباً، في حين أخذت رودا تجيب مشغولة البال بكلمات قصيرة. كان لديها نفور غريب من السير إلى جانب رفيقتها حيث الذراع المصابة المعلقة، فكانت تنتقل إلى الجانب الآخر عندما تقترب منه غافلة. كان المزيد من نبات الخلنج(٣) يلامس أقدامهما وهما تهبطان إلى ممر للعربات، قام بجانبه بيت الرجل الذي كانتا تنشدانه.

لم يكن يزاول ممارساته العلاجية علناً، ولا يهتم إطلاقاً في استمرارها، وكانت اهتماماته المباشرة تنصب على البائعين الذين يتعاملون ببعض المحاصيل المحلية. وفي الحقيقة، كان يفضل ألا يؤمن كثيراً بقواه الخاصة، وعندما كانت الثآليل التي تعرض عليه لعلاجها تختفي بأعجوبة –والتي يجب الاعتراف بأنها كانت تختفي بشكل مؤكد– كان يقول بلا مبالاة: «آه، إنني أشرب كأساً من الشراب فوقها على حسابكم فحسب... ربما كان الأمر كله مصادفة» ثمّ يغيّر الموضوع فوراً.

عندما وصلتا إلى البيت، وقد رآهما في الحقيقة وهما تنحدران نحو واديه. كان رجلاً ذا لحية رمادية، ووجه محمر. وقد نظر إلى رودا بشكل غريب منذ اللحظة الأولى التي رآها بها. وأخبرته السيدة لودج بغايتها، وبعد ذلك فحص ذراعها وهو يدمدم بكلمات استخفاف بنفسه.

وقال فوراً:

– إن الطب لا يستطيع علاجها، إنها من عمل عدو.

انكمشت رودا على نفسها وارتدَّت نحو الوراء. وسألت السيدة لودج:

- عدو؟ أي عدو؟

وهز رأسه قائلاً:

- من الأفضل أن تعرفي ذلك بنفسك. إذا كنت ترغبين يمكنني أن أريك الشخص على الرغم من أنني لن أعرف بنفسي من هو. ولا أستطيع فعل المزيد، ولا أرغب في القيام بذلك.

وألحَّت عليه، فطلب من رودا الانتظار خارجاً حيث تقف، وأدخل السيدة لودج إلى الغرفة. كانت مفتوحة مباشرة على الباب، وإذ ظل الأخير مفتوحاً جزئياً، استطاعت رودا بروك أن ترى التتمة دون المشاركة بها. لقد أحضر كأساً من خزانة الأطباق، وملأها تقريباً بالماء، وأحضر بيضة وأعدها بشكل خاص، ثم كسرها على حافة الكأس، بحيث نزل البياض بداخله وبقي الصفار. وحيث بدأ الظلام يحل، أخذ الكأس ومحتوياته إلى النافذة وطلب من غرترود أن تراقب المزيج عن كثب. وانحنيا فوق الطاولة بجانب بعضهما، واستطاعت الحلّابة أن ترى المظهر المتلألئ لسائل البيض يتبدل شكله وهو يغوص في الماء، لكنها لم تكن قريبة بشكل كاف لتحدد الشكل الذي كان يتخذه.

وسأل الساحر المرأة الشابة:

- هل التقطت شبه أي وجه أو شخص وأنت تنظرين؟

ودمدمت ردها، بنبرة منخفضة وكأنها لا تريد إسماعه لرودا، وتابعت التحديق بتصميم داخل الكأس. واستدارت رودا، وسارت بضع خطوات بعيداً.

عندما خرجت السيدة لودج، والتقى وجهها بالضوء.بدا شاحباً بشكل فائق للعادة -شاحباً مثل وجه رودا- مقابل الظلال القاتمة الكئيبة لزخارف المرتفعات. أغلق ترندل الباب خلفها، وانطلقتا فوراً باتجاه البيت سوية. ولاحظت رودا أن رفيقتها قد تبدلت تماماً. وسألت بتردد:

- هل طلب كثيراً؟

قالت غرترود:

- آه، كلا...لا شيء. إنه لم يأخذ بنساً واحداً.

وسألت رودا:

- وماذا رأيت؟

- لا شيء يهمني الحديث عنه.

كان التكلــف ملحوظاً في أسلوبها. وكان وجهها قاسياً إلى درجة كبيرة وكأنه يرتدي سيماء قديمة، تذكر قليلاً بالوجه الذي رأته رودا في غرفة نومها.

سألت السيدة لودج فجأة بعد توقف طويل:

– هل كنت أول من اقترح المجيء هنا؟ كم يكون غريباً جداً لو كنت قد فعلت!

فأجابت:

– كلا، لكنني لست نادمة على مجيئنا. لقد أخذت الأمور كلها في الحسبان.

وللمــرة الأولى تملَّكها إحساس بالانتصار، ولم تأسف كلياً لأن المخلوقة الشابة التي بجانبها يجب أن تعرف أن حياتيهما قد عوديت من عوامل مؤثرة أخرى غيرهما.

لــم يجر مزيداً مــن الحديث حول الموضــوع خلال المسير الطويــل الكئيب باتجاه المنــزل. ولكن بطريقة أخــرى بدأ الهمس يدور بين مزارع الألبــان المتعددة في الأرض المنخفضــة ذاك الشتاء حول قصة مفادها أن النقص التدريجي في مقدرة السيدة لودج على استخدام ذراعها اليسرى كان سببها سحر أصابها من عين رودا بروك.

وحافظــت الأخيــرة على رأيها فيما يتعلــق بالكابوس، لكن وجههــا كان يزداد حزناً ونحولاً وفي الربيع اختفت هي وولدها من جوار هولمستوك.

محاولة ثانية

انقضــت ست سنوات، وكانت تجربــة السيد والسيدة لودج في الــزواج قد اكتنفها الضجــر وما هو أسوأ منه. وأصبح المزارع كئيباً صامتــاً دائماً؛ فقد باتت المرأة التي طلــب الزواج منها لرشاقتها وجمالها مشوهة ملتوية الذراع اليسرى، إضافة إلى أنها لم تنجــب له طفلاً، مما جعله يشعر بأنه سيكون آخر الأسرة التي سكنت ذلك الوادي قرابة مئتي سنة.وفكَّر برودا وابنها، وخشي أن يكون هذا عقاباً من السماء له.

أمــا غرترود التي كانت يوماً مرحة منورة القلب فقد تبدّلت إلى امرأة سريعة الغضب مؤمنة بالخرافات، تمضي كل يومها وهي تجرب على علتها كل علاج لدجّال تلتقيه. كانت

مخلصة التعلق بزوجها، وكانت دائمة الأمل سراً في كسب قلبه ثانية واستعادة شيء على الأقل من جمالها الجسدي. ولهذا السبب بدت حجرتها ممتلئة بالزجاجات والعلب وحقاق المراهـــم من كل نوع، ليســـ هذا فحسب، بل رزم من الشجيـــرات الغامضة والتعويذات وكتب السحر، التي كانت في مدّة صباها المدرسية تعدّها مجرد سخافات.

قال لها زوجها عندما وقعت عيناه على الصفوف المحتشدة:

– ملعونة إن لم تكوني ستسممين نفسك بهذه الفوضى الصيدلانية والأخلاط السحرية ذات يوم.

لـــم تجبه، بل أدارت نظرتها الحزينة الرقيقـــة نحوه بنوع من اللوم المفعم بالعاطفة إذ بدا نادماً على كلماته، وأضاف:

– لقد قصدت ذلك لمصلحتك كما تعرفين يا غرترود.

فقالت بصوت أبّح:

– سوف أزيل هذه الأشياء كلها وأحطمها. ولن أحاول علاجاً مثلها أبداً.

فعلق قائلاً:

– إنك بحاجة إلى من يبهجك. لقد فكرت ذات مرة في تبني ولد، لكنه أصبح كبيراً جداً الآن، وقد رحل بعيداً، لا أدري إلى أين.

وخمنت على من يلمح، فقد أصبحت قصة رودا بروك مع مرور السنين معروفة لديها؛ على الرغم من أنه لم تجر أيّ كلمة تتعلق بموضوعها بينها وبين زوجها. كما أنها لم تحدّثه مطلقـــاً عن زيارتها للساحر ترندل، وعمـــا تكشّف لها، أو ما ظنّت أنه قد تكشّف لها، عن طريق رجل المروج المنعزل ذاك.

كانت قد بلغت الخامسة والعشرين الآن، لكنها كانت تبدو أكبر. وكانت تهمس لنفسها أحياناً «ست سنوات من الزواج ومجرد أشهر قليلة من الحب».

وحينئذ كانت تفكّر بالسبب الظاهر، وتقول ملقية نظرة حزينة على ذراعها الذاوية:

«لو كنت أستطيع فحسب أن أعود ثانية كما كنت عندما رآني للمرة الأولى».

وحطمـــت بإذعـــان أدويتها وتعويذاتها، لكنها ظلت على رغبـــة تائقة في تجربة شيء ما آخـــر... نوع آخر مـــن العلاج إجمالاً. لم تكن قد كررت زيارتهـــا لترندل منذ أن قيدت إلى بيت ذلك الرجل المتوحد من رودا ضد إرادتها. ولكن فجأة خطر في بال غرترود الآن أنّها

يمكن، في محاولة أخيرة يائسة للتخلص من هذا البلاء الظاهر، أن تبحث ثانية عن الرجل، إذا كان لا يـزال حياً. كان مؤهلاً للاعتماد عليه إلـى درجة معينة، فالشكل الغامض الذي أحدثه في الكأس كان يشبه دون شك المرأة الوحيدة في العالم التي -كما عرفت الآن، ولو أنهـا لم تعرف آنئذ- يمكن أن يكون لديها سبب في تمني إصابتها بالمرض. إذن فالزيارة يجب أن تتم.

وانطلقـت وحيـدة هذه المرة، علـى الرغم من أنها كادت تضـل الطريق في المروج، وطافـت مسافة كبيرة بعيداً عن طريقها. ووصلت إلى منزل ترندل أخيراً، لكنه لم يكن في بيتـه، وبدلاً من انتظاره في المنزل ذهبـت إلى حيث رأت جسمه المنحني يلوح لها بعيداً وهـو يعمل. وتذكرها ترندل، ووضع قبضة من جذور النبات الذي كان يقطفه ويجمعه في كومـة، واقترح أن يرافقها في طريق عودتها إلى البيت، لأن المسافة كانت بعيدة والنهار أصبـح قصيـراً. وهكذا انطلقا معـاً، ورأسه منحنياً يكاد يلامسـ الأرض، ومعه شكله الخارجي. وقالت له:

- بإمكانـك أن تزيل الثآليل وغيرها من الزوائد النامية كما أعرف، فلماذا لا تستطيع أن تزيل هذه؟

وكشفت عن ذراعها. فقال ترندل:

- إنك تعتقدين كثيراً جداً بقواي! وأنا أصبحت عجوزاً وضعيفاً الآن أيضاً، كلا، كلا، إنـه كثير عليّ أن أحاول وحدي. وماذا جربت؟ ذكرت لـه أسماء بعض من مئات الأدوية ومضادات السحر التي كانت تستعملها من وقت إلى آخر. وهز رأسه، ثم قال موافقاً:

- بعضها كان جيداً، ولكن ليس العديد منها، لغاية كهذه. فهذه لها طبيعة الآفة وليس طبيعة الجرح. وإذا حدث وتخلصت منها، فسيكون ذلك مرة واحدة.

- ليتني أستطيع ذلك.

- هنالـك فرصة واحدة أعرفها لإجراء ذلك فحسب. وهي لم تفشل مطلقاً في أمراض عشيرتي... وهذا أستطيع تأكيده. لكن تنفيذها صعب، وعلى المرأة بشكل خاص.

فقالت له:

- أخبرني!

- عليك أن تلمسي بذراعك رقبة رجل شُنِق.

وأجفلت قليلاً من الصورة التي وصفها. وتابع الساحر بإحساس جامد:

- وقبل أن يبرد... بعد شنقه مباشرة.

- وكيف يمكن أن ينفع هذا؟

- إنه يحرك الدم ويبدل بنية الجسم. ولكن كما قلت، إنَّ تنفيذها صعب. عليك الذهاب إلــى السجن عند وجود عملية شنق، وانتظاره حين إحضاره إلى المشنقة. كثيرون قاموا بذلــك، على الرغم من عدم وجود كثيرٍ من النساء الجميــلات مثلك بينهم. لقد اعتدت أن أبعث بالعشرات لشكايات جلدية، لكن ذلك كان في الأزمنة السابقة. وآخر من أرسلته كان في ١٣... منذ ما يقرب من اثنتي عشرة سنة.

لم يكن لديه المزيد مما يقوله لها، وعندما أوصلها إلى طريق يؤدي مباشرة إلى بيتها، استدار وغادرها رافضاً أيّ نقود مثل المرة الأولى.

رحلة

ترسبت الفكرة فــي أعماق ذهن غرترود. كانت طبيعتها رعديدة إلى حد ما، ولعل من بيــن العلاجات التي كان باستطاعة الساحر الأشيب اقتراحها لم يكن هنالك واحد يمكن أن يملأهــا بالنفــور إلى حد كبير مثل هذا، بغض النظر عن العقبات الهائلة التي تعترض تنفيذه.

كانــت كاستربردج، البلدة الريفية، تبعد اثني عشر أو خمسة عشر ميلاً، وعلى الرغم مــن أنه فــي تلك الأيــام، إذ كان الأشخاص يعدمون من أجل سرقــة الأحصنة وإحراق الممتلــكات والسطــو على المنازل، وقل أن تمر محاكمة دون إعدام، فقد كان لا يبدو أنها تستطيــع الاقتراب مــن جسد المجرم دون مساعدة. كمــا أن الخوف من غضب زوجها جعلها تمتنع عن التفوه بكلمة عن اقتراح ترندل له أو لأي شخص حوله.

لــم تقم بشيء مدّة شهور، وتحملت تشويهها بصبــر كالسابق. لكن طبيعتها الأنثوية، التائقة للحب المتجدد، عن طريق الجمال المتجدد (لم تكن قد تجاوزت الخامسة والعشرين

آنــذاك)، كانت تحثها دائماً لتجرب ما لا يمكن أن يسبب لها الأذى بأيّ حال. وكانت تقول «مــا سببه السحر سيزيله السحــر حتماً». وعندما كانت مخيلتها تصور لها العملية كانت تنكمشــ خوفاً من إمكان حدوثها، كما أن كلمات الساحر «إنها ستحرك دمك» كانت تبدو ذات كفاءة علمية ليس أقل من أنّها تأويلٌ سحريٌّ، وعادت الرغبة المسيطرة لتحثها ثانية.

فــي ذلك الوقت لم تكن هنالــك سوى صحيفة واحدة في المقاطعــة، وكان زوجها لا يستعيرهــا إلا بالمصادفة. لكن الأيام قديمة الطراز كان لها وسائل قديمة الطراز، وكانت الأخبــار تنتقل على نطــاق واسع شفهياً من سوق إلى سوق، أو من معرض إلى معرض، لذلــك فعندما كان حدث مهم كالإعدام يوشك أن يحــدث، فإن قليلين ضمن قطر عشرين ميلاً يظلون جاهلين بالمشهد القادم، وحيث إنَّ هولمستوك كانت ضمن ذلك النطاق، فإن بعضــ المتحمسين كانوا يسيرون الطريق كله ذهاباً إلى كاستربردج وعودة منها في يوم واحد، لمجرد حضور ذلك المشهد.

كانت المحاكمة التالية في آذار، وعندما سمعت غرترود لودج أنها قد عُقدت، استفسرت خلسة في النزل عن النتيجة، حالما تمكنت من إيجاد فرصة مناسبة.

لكنهــا كانت متأخــرة، فالوقت الذي كانت الأحكام ستصدر فيه قــد حل، وللقيام بالرحلة والحصول على إذن في هذه المهلة القصيرة يتطلب على الأقل مساعدة زوجها. ولم تتجرّأ على إخباره، فقد اكتشفت بحسهــا المرهف أن هذه المعتقدات القروية الكامنة تجعله يتميز غيظاً عند ذكرها، ربما لأنه فكر بها قليلاً بنفسه. لذلك كان من الضروري انتظار فرصة أخرى.

تلقى تصميمها عنصراً مثيراً بمعرفتها أن طفلين من قرية هولمستوك هذه نفسها كانا مصابين بالصرع قد حضرا ذلك قبل عدة سنوات وعادا بنتائج مفيدة، على الرغم من أن هــذه التجربة شُجبت بقوة من الكنيســة المجاورة. ومرَّ نيسان وأيار وحزيران ولن يكون مــن مبالغة القول إنَّ غرترود مع نهاية الشهر الأخيــر منها باتت تتمنى تقريباً موت أحد الأشخاصــ. وبدلاً من صلاتها التقليدية كل ليلــة أصبحت صلاتها اللا واعية «يا إلهي، اشنق شخصاً ما مذنباً أو بريئاً حالاً».

في هذه المرة أجرت استفسارات مبكرة أكثر، وكانت كلها أكثر ترتيباً في محاضرها. إضافة إلى ذلك، كان الفصل صيفاً، بين وقت صناعة التبن ووقت الحصاد، وكان زوجها في هذا الفراغ الذي أتيح له قد غادر المنزل في عطلة.

كانت المحاكمة في تموز، وذهبت إلى النزل كسابق عهدها. وعرفت أن إعداماً واحداً سيجري -واحداً فحسب- بتهمة إحراق الممتلكات.

لـــم تكن مشكلتها الكبـــرى في كيفية وصولها إلى كاستربـــردج، ولكن في أيِّ وسيلة تختـــار للحصول علـــى إذن بدخول السجن. وعلى الرغم من أن إذناً لغاية كهذه لم يسبق أن رفضـــ مطلقاً، فإن هذا العرف قد أصبح بحكم الباطـــل؛ وحين تأملت في صعوباتها المحتملة، كادت تلجأ إلى زوجها، لكنها وجدته في أثناء استطلاع رأيه حول المحاكمات بالـــغ التحفظ، ولا مبالياً أكثر من المألوف، فلـــم تستمر في ذلك، وقررت أن تقوم بكل ما تريده وحدها.

لكن الحظ الذي كان يعاندها حتى اليوم قدَّم لها خدمة غير متوقعة. ففي يوم الخميس السابـــق للسبت المحدد للإعدام، أخبرها لودج بأنه سيسافر مدّة يوم أو يومين لعمل في أحد المعارض، وأنّه آسف لعدم تمكنه من اصطحابها معه.

وأبـــدت في هذه المناسبـــة استعداداً كبيراً للبقـــاء في البيت مما جعلـــه ينظر إليها مستغرباً. وكان قد فات الوقت الذي يمكن أن تظهر فيه خيبة أمل عميقة للتخلف عن رحلة ممتعة كهذه. ومع ذلك فقد ظل في صمته المعتاد، وفي اليوم المحدد غادر هولمستوك.

وجـــاء دورها الآن. وفكّرت أولاً بركـــوب عربة، لكنها بعد التفكير اقتنعت بأن العربة لا تفيـــد، لأنها قد تحتم عليها البقاء على الطريق الرئيسية، وبذلك تضاعف عشر مرات خطـــر اكتشاف مهمتها المرعبة. وقررت ركوب حصان وتجنب الدروب المطروقة، على الرغم من عدم وجود حيوان حالياً في إسطبلات زوجها ضمن مدى التصور يمكن عدّه صالحـــاً لركوب سيدة، مع أنه وعدها قبل الزواج بـــأن يُبقي دائماً مهراً لاستخدامها. ومـــع ذلـــك فقد كان لديه خيول عدة لجر العربات، ومن أجـــود الأنواع، ومن بينها كان هنالك مخلوق يفي بالغرض، كان حصاناً أمازونياً ذا صهوة عريضة كالأريكة، اعتادت غرتـــرود أحياناً أن تمتطيه فـــي نزهاتها في أثناء اعتلال صحتهـــا. وقد اختارت هذا الحصان.

في أصيل الجمعة أحضر أحد الرجال الحصان، وكانت قد ارتدت ثيابها، وقبل نزولها نظرت إلى ذراعها المتغضنة قائلة لها «إن لم يكن ذلك من أجلك فإن هذه المحنة الرهيبة قد تنقذني».

وعندما كانت تحزم اللفة التي تضم بعض الملابس، انتهزت فرصة لتقول للخادم:

– لقد أخذت معي هذه فربما لا أعود الليلة من بيت من سأزورها. لا تقلقوا إذا لم أعد في الساعة العاشرة، وأغلقوا أبواب المنزل كالمعتاد. سأكون في البيت غداً بالتأكيد.

لقــد كانت تعني أن تقول لزوجها بشــكل خاص: إن العمل المنجز لم يكن مثل العمل المتخيل. وهو سيغفر لها بالتأكيد.

وهكذا انطلقت غرترود لودج الفاتنة المرتعدة من بيت زوجها؛ لكنها على الرغم من أنَّ وجهتها كانت كاستربردج، لم تأخذ الطريق المباشر نحوها عبر ستيكلفورد. كانت خطتها الماكــرة في البدايــة أن تنطلق في الاتجاه المعاكس تماماً. ومــا إنْ ابتعدت عن الأنظار حتى انعطفت نحو اليسار في طريق يقود إلى أغدون، وعند دخولها إلى المرج استدارت وانطلقت بالاتجاه الصحيح نحو الغرب مباشرة. فالطريق الأكثر خصوصية عبر المقاطعة لا يمكــن التفكير بــه، وبالنسبة إلى الاتجــاه كان عليها أن تحافظ علــى رأس الحصان باتجاه يميل قليلاً إلى اليمين عن الشمس فحسب. وكانت تعرف أنها قد تعثر على بعض القطافين أو ساكني الأكواخ بين وقت وآخر، تستطيع تصحيح اتجاهها بسؤالهم.

علــى الرغم مــن أن التاريخ كان حديثاً نسبيــاً، فقد كانت أغــدون ذات طابع مجزَّأ أكثــر مما هي عليه الآن. والمحاولات –الناجحة والمختلفة– في الحراثة على المنحدرات المنخفضــة، التي تدخلت وجــزأت المرج الأصلي إلى مروج صغيــرة منفصلة، لم تكن قــد انتشرت على نطاق واسع؛ وقرارات التسييج لم تكــن قد أحدثت تأثيراً بعد، كما أن الســدود والأسلاك الشائكة التي تمنع الآن قطعان أولئك القرويين الذين استفادوا سابقاً من حقوق المشاع، وعربات أصحاب الامتيازات التي تمدّهم بالوقود على مدار السنة لم تكن قد أنشئت بعد، وهكذا انطلقت غرترود دون عوائق إلا الشجيرات الشائكة والنباتات البرية المجدولة، ومجاري المياه العذبة، والجروف والمنحدرات في الأرض.

كان الحصان قوياً راسخاً، وإن كان ثقيل الخطوة بطيئاً، لأنّه حيوان جر، فقد كان لين الخطــوة، ولو لم يكن كذلك فإنها لم تكن تلك المــرأة التي تغامر بالركوب في هذه البقعة بــذراع نصف مشلولة. وكانت الساعــة تقترب من الثامنة عندمــا سحبت اللجام لتريح حاملهــا في البقعة النائيــة المرتفعة الأخيرة لأراضي المــروج باتجاه كاستربردج، قبل مغادرة أغدون باتجاه الوديان المحروثة.

توقفـت أمام حوض يدعى «البركة الفوارة»، كان محاطـاً بطرفي سياجين، وقد امتد حاجز حديدي عبر منتصف الحوض ليقسمه إلى نصفين. وبجانب الحاجز الحديدي رأت الريـف الأخضر المنخفض، وإلى جانـب الأشجار الخضر أسطح بيوت البلدة وبجانبها واجهـة مبنى بيضاء اللون تدل على مدخل سجن المنطقة. وعلى سطح هذه الواجهة كان بعضـ الأشخاص يتحركون، وبدا أنهم عمال ينصبـون شيئاً ما. وأحست برعدة تسري فـي أوصالها. ونزلت ببطء، وسرعان ما أصبحت في وسط حقول القمح والمراعي. وبعد نصـف ساعة أخـرى، عندما كان الغسق قد حـل تقريباً، وصلت غرتـرود إلى «الوعل الأبيض» أول نزل في البلدة في ذلك الجانب منها.

ثارت دهشة قليلة عند دخولها، وكانت زوجات المزارعين يمتطين صهوات الخيل آنئذ أكثر مما يفعلن الآن، ومع ذلك، وفيما يتعلق بهذا الأمر، لم تكن السيدة لودج تبدو كزوجة إطلاقاً؛ ظنها صاحب النزل إحدى النساء الشابات الطائشات، وقد جاءت لتحضر «عرض الشنق» في اليوم التالي. ولم يكن قد سبق لها ولزوجها أن تعاملا مع سوق كاستربردج، ولهـذا كانت مجهولة هناك. وحينمـا كانت تترجل عن الحصـان رأت جمع من الصبية واقفيـن عند باب دكان صانع تجهيزات للخيل، بجانب الفندق، وهم ينظرون نحو الداخل بشغف عميق. وسألت سائس الخيل:

– ماذا يجري هناك؟

– إنهم يصنعون الحبل من أجل الغد.

خفق قلبها مستجيباً لذلك، وقبضت على ذراعها، في حين تابع الرجل:

– إنه يباع بالبوصة بعد ذلك. وأستطيع أن أحصل لك على قطعة مجاناً يا آنستي إذا كنت ترغبين؟

رفضت بسرعة أيَّ رغبة من هذا النوع، وكان ذلك إلى حد كبير بسبب إحساس متسلل غريـب بأن قدر المحكوم عليه البائس قد أصبـح ممتزجاً بقدرها هي؛ وحين حجزت غرفة لمبيتها جلست وراحت تفكّر. حتى تلك اللحظة لم تكن قد كوَّنت إلا فكرة مبهمة عن وسيلتها للحصول على إذن لدخول السجن. واستعادت في ذهنها كلمات ذلك الرجل الماكر.

فقـد لمـح أن عليها استخدام جمالهـا، ولو كان قد أصابه الضعـف، كجواز مرور. وبخبرتهـا المحـدودة كانت تعرف قليلاً عن موظفي السجـن. كانت قد سمعت أن هناك

مشرفاً كبيراً، ومشرفاً مساعداً، ولكن بشكل مبهم فحسب. وكانت تعرف أيضاً أنه يجب أن يكون هنالك جلّاد، وللجلّاد قررت أن تتقدّم بطلبها.

رجل منعزل قرب الماء

فـــي هذا الوقت، ولعدة سنـــوات بعد ذلك، كان هنالك جلّاد لـــكل سجن تقريباً. وبعد السؤال وجدت غرترود أن موظف كاستربردج كان يقيم في كوخ منعزل بجانب نهر عميق بطـــيء يجري أسفل المنحدر الصخري الذي قامت عليه مباني السجن... وكان النهر هو نفسه، على الرغم من أنها لم تكن تعرف ذلك، الذي يروي مروج ستيكلفورد وهولمستوك في القسم الأدنى من مجراه.

بعـــد أن بدلت ثيابها، وقبل أن تتناول أي طعـــام أو شراب –فقد كانت لا تستطيع أن تشعـــر بالارتياح قبل أن تتأكد من بعض الأمور المهمّة– تابعت غرترود طريقها عبر ممر محـــاذ لجانب الماء نحو الكوخ المشار إليـــه. وإذ عبرت الحدود الخارجية للسجن، رأت فـــوق السطح المستوي بجانب البوابة ثلاثة أعمـــدة مستطيلة مشرعة نحو السماء، حيث كان الأشخاصـــ يتحركون وهي تنظر نحوهم من بعيـــد، واستطاعت أن تميز حقيقة تلك الأعمـــدة المنتصبة، وعبرتها بسرعة. وقادها مسير مئـــة ياردة أخرى إلى منزل الجلّاد، الذي دلها عليه أحد الصبية. كان يقع محاذياً للمجرى نفسه، وكان مدعماً بحاجز معدني كانت المياه تخترقه بخرير مستمر.

وحينمـــا كانت تقف مترددة فتح الباب وخرج رجل عجـــوز وهو يظلل شمعة بإحدى يديـــه. وحين أقفل الباب من الخارج، استـــدار إلى سلم خشبي مثبت على طرف الكوخ، وبدأ يصعد درجاته. كان يبدو جلياً أن هذا هو سلم غرفة نومه. وأسرعت غرترود متقدمة نحو الأمام، لكنها عندما وصلت إلى أسفل السلم كان قد بلغ أعلاها. ونادته بصوت عال يكفي لإسماعه على الرغم من خرير الماء المتدفق من الحاجز ونظر إلى الأسفل قائلاً:

– ماذا تريدين هنا؟

– أن أتحدث معك دقيقة.

سقــط نور الشمعة، كما هو، على وجهها المتوسل الشاحب الناظر نحو الأعلى ورجع ديفيس (كما كان الجلاد يدعى) نازلاً السلم وقال:

– كنت على وشك النوم «نم باكراً واستيقظ باكراً»، لكنني لا أمانع بالتوقف دقيقة من أجل واحدة مثلك. تعالي وادخلي البيت. وفتح الباب ثانية وتقدمها باتجاه الغرفة.

كانت أدوات عمله اليومي، وهي أدوات عامل حديقة، تستند إلى زاوية الغرفة، وإذ رأى أنها تبدو ريفية على الأرجح قال لها:

– إذا كنــت تريديننــي أن أقوم بعمل زراعي فإنني لا أستطيع الحضور. فأنا لا أغادر كاستربردج من أجل السادة أو من أجل البسطاء...

وأضاف بلهجة رسمية:

– كلا، ليس أنا. إن لقبي الحقيقي هو موظف في خدمة العدالة.

– نعم، نعم! هذا ما أقصده. غداً!

– آه! لقد خمنت هذا. حسن، ما الأمر حول ذلك؟ لا فائدة من الحضور هنا بخصوص الأنشوطــة... فالناس يأتون باستمــرار، لكنني أخبرهم بأن أيّ أنشوطة تكون رحيمة مثل غيرهــا إذا حافظت عليها تحــت الإذن. هل الرجل التعيس قريب لك، أم يمكنني أن أقول، لعله (ونظر إلى ثيابها) رجل كان في خدمتك؟

– كلا. في أي وقت يتم الإعدام؟

– نفســه كالعادة... في الساعة الثانية عشرة، أو بعد دخول عربة بريد لندن مباشرة. إننا ننتظرها دائماً، فربما حملت أمراً بتأجيل تنفيذ الحكم.

وقالت بشكل لا إرادي:

– آه... تأجيل التنفيذ... آمل ألا يكون ذلك!

– حســن، ها ها! كقضيــة تتعلق بالعمل، وأنا آمل ذلك أيضــاً! ولكن على الرغم من ذلك إذا كان الشاب يستحق العفو عنه، وهذا يستحق، إنه لم يتجاوز الثامنة عشرة، كان حاضــراً بالمصادفة عندما شبت النار في الكومة فحســب. ومع ذلك، لم تحدث أضرار جسيمــة من ذلك، مثلما كانــوا مضطرين أن يصوروا، بأن أضراراً فادحة في الممتلكات قد حدثت فيما بعد.

وقالت مفسرة:

– إنني أقصد، إنني أريد أن ألمسه لغاية سحرية، كعلاج لعاهة، بناء على نصيحة رجل أثبت فاعلية العلاج.

– آه، نعم، أيتها الآنسة! الآن قد فهمت. لقد أتاني كثير من الناس في السنوات السابقة. ولكن لم يخطر ببالي أنك تبدين من النوع الذي يطلب تحريك الدم. مم تشكين؟ فالنوع الخاطئ لهذا سوف أرده.

وأرته مكرهة الجلد الذاوي:

– ذراعي.

قال الجلّاد وهو يفحصها:

– آه، إنَّ ذلك سيزول حالاً!

فقالت:

– نعم.

وتابع باهتمام:

– حسن، هذا هو الموضوع بعينه، إنني ملزم بالموافقة! لقد أعجبني مظهر الجرح، إنه مناسب حقاً للعلاج أكثر مما رأيت سابقاً. إنه رجل عالم ذلك الذي بعث بك، ليكن من يكون.

قالت له حابسة أنفاسها:

– وهل تستطيع أن تدبر لي الأمر في كل ما هو ضروري؟

– كان عليك في الحقيقة أن تذهبي إلى مدير السجن، وطبيبك معك، وتعطيه اسمك وعنوانك. هذا ما جرت العادة على القيام به بحسب ما أذكر. ومع ذلك، ربما أستطيع تدبر الأمر مقابل أجرة تافهة.

– آه، شكراً لك! إنني أفضِّل القيام بذلك على هذا الشكل، كما أود أن أحفظ الأمر سراً.

– حتى لا يعلم الحبيب؟

– كلا، الزوج.

– آها! حسن جداً. سأحصل لك على لمسة من الجثة.

قالت وهي ترتعد:

– وأين هي الآن؟

– هـــي؟ تعنين هـــو، فهو لا يزال حياً بعد. إنه داخل ذلـــك السلم اللولبي الصغير في الأعلى ضمن العتمة.

وأشار إلى السجن فوق الجرف الصخري. وفكرت في زوجها وصديقاتها، ثم قالت:

– نعم. طبعاً، وكيف سأباشر؟

واصطحبها إلى الباب:

– حسن، انتظري عند الباب الصغير قرب الجدار، الذي ستجدينه هناك في الممر، ليس بعد الساعة الواحدة. سوف أفتحه من الداخل، لأنني لن أعود إلى البيت من أجل العشاء حتـــى يُعدَم. تصبحين على خير. كوني دقيقة، وإذا لم ترغبي في أن يعرف أحد ما ضعي خماراً، آه... لقد كان لدي ابنة مثلك ذات يوم.

خرجت، وتسلقت الممر العلوي لتتأكد من أنها ستتمكن من العثور على الباب الصغير في اليوم التالي.

وسرعـــان ما تبينت شكله الخارجي... كان مجـــرد فتحة ضيقة في الجدار الخارجي لفناء السجن. كان المنحدر قوياً بحيث إنّها بعد وصولها إلى الباب الصغير توقفت لحظة لتلتقـــط أنفاسها، وحين نظرت إلى الـــوراء نحو الكوخ القريب من الماء، رأت الجلاد وهو يصعـــد ثانية درجات سلمه الخارجي. ودخل العلية أو الغرفـــة التي يودي إليها، وخلال بضع دقائق أطفأ نوره.

دقت ساعة البلدة العاشرة، وعادت إلى الفندق مثلما ذهبت.

مجابهة

كانـــت الساعة الواحـــدة من يوم السبت. وبعد أن أدخلت غرتـــرود لودج إلى السجن كما سبق شرحه، كانت جالسة في غرفة انتظار داخل البوابة الثانية، التي تقع تحت قوس قديـــم الطراز لبناء ذي أحجار مربعة، يتدرج نحو الحداثـــة، وعليه نقش كتب فيه «سجن المنطقة: ١٧٩٣م»، كان ذلك واجهة المبنى التي رأتها من المرج في اليوم السابق. وقريباً في متناول اليد كان الممر الذي يودي إلى السقف الذي انتصبت فوقه المشنقة.

كانت البلدة مزدحمة، والسوق قد توقف العمل فيه، لكن غرترود لم تقابل أي شخص، فقد اعتكفت بغرفتها حتى ساعة الموعد المحدد، ثم انطلقت إلى المكان عن طريق تجنبت فيه الفسحة المكشوفة أسفل الجرف حيث تجمهر المشاهدون، لكنها تمكنت، حتى الآن، مــن سماع الثرثرة العالية لأصواتهم، والتي كان ينطلق من بينها بين لحظة وأخرى نقيق أجش لصوت منفرد يطلق كلمات «حديث الميت الأخير واعترافه!»، لم يحدث تأجيل لتنفيذ الحكم، وأُعدِمَ المحكوم، لكن الحشود ظلت بانتظار رؤية الجثة حين إنزالها.

وسرعـــان ما سمعت المرأة المواظبة صوت خطوات خلفها، ثم أشارت يد لها، فتبعت الاتجاه، وذهبت عابرة الساحة الداخلية المرصوفة خلف البوابة، كانت ركبتاها ترتجفان إذ كادت لا تقوى على السير. وكانت إحدى ذراعيها خارج كمها مغطاة بشالها فحسب.

كان هنالــك في المكان الذي وصلته الآن مسندان، وقبل أن تتمكن من التفكير بالغاية منهمـــا سمعت وقع خطوات ثقيلة تنزل الدرج في مكان مـــا خلفها. لم ترغب في أنْ تدير رأسهـــا، ولم تستطـــع، وإذ تجمدت في مكانها، أحست بأن تابوتـــاً خشناً قد مر بجانب كتفهـــا، يحمله أربعة رجال. كان مفتوحاً، وقـــد مدد فيه جسد رجل شاب، يرتدي قميص عامل ريفي وبنطالاً قطنياً. كانت الجثة قد ألقيت في التابوت على عجل إذ ارتفع القميص نحو الأعلى. وأنزل الحمل على المسندين بشكل مؤقت.

فـــي هذه اللحظة كانت حالة المرأة قد بدت وكأن غشـــاوة رمادية تسبح أمام عينيها، وبسبـــب ذلـــك، وبسبب الخمار الذي كانـــت ترتديه، كادت ألا تستطيـــع تمييز شيء؛ لقد أصبحت وكأنها تكاد تموت، ولكنها تتماسك بنوع من التنبيه العصبي.

– الآن!

قال ذلك صوت قريب منها، وأدركت تماماً أن الكلمة تعنيها هي. وبمحاولة شاقة أخيرة تقدّمت، وسمعت فـــي الوقت نفسه صوت أشخاص يتقدّمون خلفها. وكشفت عن ذراعها العليلـــة البائسة، وكشف ديفيس وجه الجثة، وتناول يـــد غرترود، ورفعها بحيث تستلقي ذراعها عبر عنق الرجل الميت، فوق خط بلون ثمرة عليق فجة كان يحيط بها.

وصرخـــت غرتـــرود: «جريان الدم»، لقد تم ما تنبأ بـــه الساحر. ولكن في تلك اللحظة مزقـــت هواء الغرفة صرخة ثانيـــة: لم تكن صرخة غرتـــرود، وكان وقعها عليها قد جعل عينيها تجحظان.

كانـــت خلفها تماماً تقف رودا بـــروك، وقد تجعّد وجهها، واحمـــرّت عيناها من كثرة البــكاء. وخلف رودا وقف زوج غرترود متغضّـــن الوجه، عابس العينين، ولكن بلا دموع. وقال لها بصوت أجش:

- أنت! ماذا تفعلين هنا؟

وصاحت رودا:

- الفاجـــرة... لتفرق بيننا وبين ولدنا الآن! هذا هو تفسير ما أراني إياه الشيطان في الرؤيا! إنك تشبهينها في النهاية!

وأمسكت الـــذراع العارية للمرأة الشابة وجذبتهـــا دون مقاومة نحو الجدار. وحالما أرخـــت بروك قبضتها انزلقت غرترود الشابة الضعيفة إلـــى الأسفل فوق قدمي زوجها. وعندما رفعها كانت فاقدة الوعي.

كانت رؤية الاثنين كافية لإفهامها أن الشاب الميت كان ابن رودا. وفي ذلك الوقت كان لأقـــارب المجرم المحكوم بالإعدام حق المطالبة بجسده لدفنه، إذا رغبوا في ذلك، ولهذه الغاية كان لودج يترقب النتيجة مع رودا. وكان قد استدعي من قبلها حالما ألقي القبض علـــى الشاب، وفي أوقات مختلفة أخـــرى منذ ذلك الوقت؛ وقد حضر إلى المحكمة خلال المحاكمـــة. وتلك كانـــت «العطلة» التي انغمس فيها مؤخراً. لقـــد أمل الوالدان التعيسان تجنـــب الفضيحة، ولهذا السبب جاءا بنفسيهما لاستـــلام الجثة، وكان بالانتظار خارجاً عربة وملاءة للنقل والتغطية.

كانـــت حالة غرترود خطيرة إذ بـــدا من الأفضل استدعاء الطبيب، الذي كان موجوداً، مـــن أجلها. ونقلت من السجن إلى البلدة، لكنها لم تصل إلى بيتها على قيد الحياة. ربما كانت حيويتها الرقيقة قد استنزفت بسبب ذراعها المشلولة، ثم انهارت تحت وقع الصدمة المزدوجـــة التي تلت التوتر القاسي، الجســـدي والنفسي، الذي عرّضت نفسها له خلال الأربع والعشرين ساعة الماضية. لقد «جرى» دمها حقاً... بعيداً جداً. وقد حدثت وفاتها في البلدة بعد ثلاثة أيام.

لم يُرَ زوجها في كاستربردج بعد ذلك مطلقاً؛ إلا مرة واحدة فحسب في مكان السوق القديـــم في إنغلبـــري، حيث كان يتردد كثيراً؛ ولمرات نادرة فـــي أي مكان عام. وبعد أن كان مثقـــلاً في البداية بالحزن والندم، تبدّل أخيراً نحو الأحسن، وبدا رجلاً مهذباً عميق

التفكير. وبعد حضور جنازة زوجته الشابة البائسة سرعان ما اتخذ خطوات نحو التخلّص من مزارعه في هولمستوك وفي القرية المجاورة، وبعد أن باع كل رأس من ماشيته، هاجر إلى بورت بريدي في الطرف الآخر من البلاد، حيث عاش في منزل منعزل حتى وفاته بعد سنتين نتيجة ضعف تدريجي بلا ألم. ووجد بعد ذلك أنه قد أوصى بكل ممتلكاته الكبيرة إلى إصلاحية الصبية الأحداث، على أن يُدفع دخل سنوي إلى رودا بروك إذا أمكن العثور عليها لتطالب به.

ولـم يُعثر عليها مدّة من الزمن، لكنها ظهرت ثانية أخيراً في قريتها القديمة... ورفضت بشكل قاطع قبول التدابير التي وُضعت من أجلها. واستأنفت عملها في حلب الأبقار الرتيب، واستمرت سنوات عدة طويلة، حتى انحنت قامتها، وأصبح شعرها، الذي كان داكناً غزيراً ذات يوم، أبيض خفيفاً عند جبهتها... ربما من الضغط الطويل المتواصل على الأبقار. والآن، قد يقف أولئك الذين عرفوا تجربتها، يراقبونها ويتساءلون أيّ أفكار كئيبة كانت تتصارع داخل هذا الجبين المتغضن الجامد، على إيقاع دفقات الحليب المتتالية.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- الخث: نسيج نباتي نصف متفحم يتكوّن من تحلّل النباتات، ويستخدم كنوع من الوقود. (المترجم).

(٢)- التنوب: شجر حرجي من فصيلة الصنوبريات.

(٣)- الخلنج: نبات دقيق الأوراق، وردي الأزهار وكثيرها.